

مكتبة لبنان ناشرون   الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

مطبوعات مكتبة مصر

النقد الفنى

د. نبيل راغب

الناشر
مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة

دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه

فصول الدراسة

	صفحة
مقدمة	٥
نقد الشعر	١٧
النقد المسرحى	٣٠
نقد الرواية	٤٤
النقد الموسيقى	٥١
النقد التشكيلى	٦٢
النقد السينمائى	٧١

مقدمة

لعل الهدف من هذه الدراسة المركزة المبسطة يكمن فى تحديد مفهوم النقد الفنى كعلم منهجى موضوعى يعتمد فى تقاليده ومعاييره على العلوم الحديثة مثل علم النفس ، والجمال ، والمنطق ، والفلسفة ، والأخلاق . بل إنه يمتد ليشمل بعض المعايير التى نجدها فى علوم البيولوجيا ، والكيمياء ، والرياضة وخاصة عندما يحلل الكيان العضوى للعمل الفنى ، أو للتفاعل بين عناصره المختلفة ، أو التناسق الرياضى الذى يمنحه شخصيته المميزة . ولذلك فالنقد الفنى الحديث يعتمد أساساً على التحليل المنهجى للأعمال الفنية ، ولا يجنح سواء إلى المدح والتقريظ أو الذم والهجاء ، بل يضع هذه الأعمال تحت ضوء هادئ وفاحص بعيداً عن الحماس أو التعصب أو التحيز . ويتخذ الناقد الموضوعى من العمل الفنى نقطة انطلاق تعتمد عليها كل العناصر الداخلة فى تشكيله ، ولذلك فهو يرفض استخدام التشريح فى عمله ، لأن التشريح يعتمد على دراسة كل عنصر منفصلا عن الآخر ، وبذلك يحيل العمل الحى إلى أشلاء ميتة ، فى حين أن التحليل يقوم بدراسة الجزء فى ضوء الكل ، والكل فى ضوء الجزء مع تحليل مدى الارتباط العضوى والتجاوب الحى بينهما . يقول اريك نيوتن فى كتابه « معنى الجمال » :

«لا يصح لنا استعمال لفظ «الخلطة» للتعبير عن المزج بين عناصر العمل المختلفة لأنها تعنى انفصال هذه العناصر قبل مزجها فى البوتقة الفنية ووضعها فوق وقود يستمد ناره من شعلة الخلق الفنى . إن هذه لصورة مزيفة لعملية الخلق الفنى ، مثلها فى ذلك مثل اعتبار الجسم البشرى مجرد مزج بين البشرة والعضلات والأعصاب والشرايين والخلايا . وكل كتب التشريح تقوم على فصل عناصر الجسم البشرى ولكن بهدف الدقة والتحديد فى الشرح والوصف فقط . فالعمل الفنى عبارة عن كائن حى مثل الجسم البشرى تماماً ، ويضطر النقد الفنى أحياناً إلى فصل عناصره عن بعضها البعض ولكنه فصل مؤقت على أية حال ، لأن عملية الخلق الفنى تبدأ وكل العناصر متداخلة فى بعضها البعض بحيث تستمد حياتها من كل جزء وتمنحه الحياة فى الوقت نفسه . ولذلك يعتمد النقد الموضوعى على التحليل حتى يمكن القارئ من وضع يده على مواطن الجمال النابعة من العلاقات الحية بين أجزاء العمل المختلفة» .

والواقع أن الحركة النقدية فى مصر– هذا إذا اعتبرنا أن هناك حركة نقدية على الإطلاق– مازالت تعتمد على المفهوم الانطباعى للنقد الذى يجعل الناقد ينظر إلى العمل الفنى من وجهة نظر شخصية بحتة خاضعة لأهوائه الذاتية ، وميوله الفكرية بصرف النظر عن القيمة الموضوعية للعمل فى حد ذاته ، وبذلك يعبر الناقد عن نفسه من خلال تفسيره للعمل الفنى ؛ وبدلا من أن يكون تحليله مركزاً أساساً على العمل ، يركز كل

اهتمامه على ذاته التى تقف فى هذه الحالة حاجزاً بين العمل الفنى والمتذوق ، ولعل هذا يعد جزءاً من نظرتنا العامة إلى المجتمع والحياة ، النظرة التى تفتقر إلى كثير من الموضوعية . فنحن لم نستطع بعد أن نتخلى عن انحيازاتنا الشخصية والطبقية والاجتماعية فى سبيل الوصول إلى نقطة التقاء موضوعى بين جميع الأطراف . وقد انعكس هذا بطبيعة الحال على مجال النقد الفنى فى مصر الذى لم يتخلص بعد من الميل الشخصى ، والتعصب العقائدى ، والانحياز الطبقى .. إلخ .

وكانت النتيجة الطبيعية لهذا أن اقتصرت الحركة النقدية فى مصر على المقالات السريعة والدراسات المرتجلة فى الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية . أما الدراسات العلمية والكتب المنهجية فلا يمكن أن يصل عددها ونوعيتها إلى المدى الذى يخلق حركة نقدية تضاهى نظيراتها فى بلاد العالم المتحضر . وكأنه كتب على أدبائنا أن يكتبوا فى فراغ دون أن يجدوا أى صدى لأعمالهم فى دراسات نقدية منهجية ، فى حين يلقى أقرانهم فى أى بلد آخر كل استجابة واهتمام وعناية من النقاد ، أما هنا فى مصر فيبدو أن الأدباء يعيشون فى واد والنقاد يهيمون فى واد آخر ، على الرغم من صعوبة استمرار أية حركة أدبية أو فنية دون مساندة الحركة النقدية التى توجهها وتعد لها وتجنبها الدخول فى طرق مسدودة ، ومتاهات جانبية .

وهذه الدراسة التى نحن بصددها الآن ، تحاول بقدر الإمكان تقديم الأدوات التحليلية ، والأساليب المنهجية التى يمكن أن تمد الناقد بأسرار

صنعته حتى لا يجد نفسه سجين انطباعاته الشخصية الضيقة التى لا تهم القارئ أو المتذوق فى كثير أو قليل . ولعل مهمة الناقد الحديث تكمن فى دراسة العلاقات الحية بين الأجزاء الداخلة فى البناء العضوى للعمل الفنى ، بحيث يمد المتذوق بضوء يرى فيه العمل الفنى بوضوح أكثر ، وبذلك يستطيع أن يستمتع به بصورة أنضج وأعمق ، وبالتالى يمكنه أن يصدر عليه حكماً موضوعياً بعيداً عن الانطباعات الوقتية والتأثيرات العابرة . ولهذا فالنقد الحديث لا يصدر حكماً فاصلا لا يقبل النقض أو الإبرام على العمل الفنى ، بقدر ما يمنح الفرصة للمتلقى أو المتذوق لكى يصدر مثل هذا الحكم ، ويقوم بدور إيجابى ، ويشارك الناقد فى مهمته الجمالية المثيرة للفكر والوجدان .

ومن الشروط التى يجب توافرها فى الناقد أن يمارس قدرته العقلية ، وإدراكه للتنسيق الجمالى ، ولماحيته فى إلقاء الأضواء الموضوعية على محاسن ومساوئ العمل المطروح للتحليل النقدى . فكل هذه العناصر تلتقى فيما يسمى بالبصيرة النافذة التى تخترق الشكل والمضمون فى جولة واحدة وصولا إلى الهدف الفكرى والفنى للعمل . فهى القدرة على الرؤية من زوايا متعددة مختلفة فى آن واحد ، وبها يستطيع الناقد أن يلم بطبيعة العمل الفنى ومعناه ، وكيف خرج إلى حيز الوجود ، وعلاقته بالعالم الذى صدر عنه منذ كان مجرد فكرة أو إحساس ، والحيز الذى يشغله الآن بعد أن تكامل وأصبح نابضاً بالحياة . وهى حياة تجمع بين الوجود

الذاتى لجسمه المحدد ، وبين الوجود الكونى مكثفاً فى شكله الفنى .

وعلى الرغم من كل هذه الأدوات التى يتحتم على الناقد أن يستخدمها ، فإن العمل الفنى الناضج الحى لا يمكن أن يخضع تماماً لأى منهج نقدى بالذات ، لأن هذا المنهج مهما يكن عميقاً وشاملا ، فإنه لا يخرج عن كونه مجرد معيار أو مقياس . فى حين أن الحياة التى يضج بها العمل الفنى لا يمكن أن تخضع كلية لمثل هذا المعيار أو المقياس المجرد . وقد عبر الناقد رولاند بارتيز عن هذه الحقيقة عندما قال إنه مهما يذهب النقد فى تحليل العمل الفنى ، أوحتى تفسيره ، فإنه يحتفظ دائماً بسر كامن مستتر فى أعماقه . ولا يعنى الإصرار على كشف هذا السر سوى تجريد العمل الفنى من إمكان إضافات جديدة ، وأحياناً يعنى قتل الروح النابضة داخله وتحويله إلى مجرد جثة ممددة على مشرحة النقد .

والنظرية النقدية ليست هدفاً فى حد ذاتها ، ولكنها مجرد وسيلة لبلوغ أقرب درجة من درجات استيعاب العمل الفنى وتذوقه . ومن النادر أن يكرس الناقد قلمه تماماً من أجل إعلاء شأن النظرية النقدية التى ينادى بها ، فعند تطبيقها على الأعمال الفنية المختلفة سيكتشف أنها غير قادرة على احتوائها تماماً . وخاصة إذا كانت النظرية قائمة أساساً على فكرة سيكلوجية فقط ، أوأخلاقية ، أوشكلية ، أوتاريخية ، أوسياسية ، أو اجتماعية ، أوحتى كل هذه الأفكار مجتمعة . والناقد للواعى هو الذى يدرك استحالة أن يستنفد تفسير واحد كل منابع العمل الفنى ، ولذلك

تتركز مهمته النقدية فى إلقاء الأضواء الموضوعية على نواحى الخصوبة الفكرية والفنية فيه ، وما تحويه من دلالات وتلميحات وتأويلات . أى أن كل ما يريد أن يفعله هو أن يمنح العمل الفنى فرصة أخرى لكى يعرض فيها قوته السحرية المتمثلة فى روح الفن ذاته ، وبذلك يساعد القارئ على الاقتراب بقدر الإمكان من منابع الجمال فيه .

ويحتم الناقد على نفسه أن يلغى كل معلوماته عن الحياة الشخصية للفنان حتى يستطيع الحكم الموضوعى على العمل الفنى . وهو الحكم الذى يعتمد على الذاكرة أو مما تبقى فى نفسية الناقد من تأثره بها . وهذا التأثر فى حد ذاته دليل على قيمة التجربة الفنية ، ويؤكد فى الوقت نفسه علاقتها بالنظام المتكامل للحياة الإنسانية ، بل إن قيمتها تنهض على موقفها من هذا النظام ومدى الإضافة التى أنجزتها تجاهه . فكل عمل فنى هو توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه . وإذا تحول إلى شىء منعزل داخل ذاته بحيث يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت . وهذا يحتم على الناقد أن يوضح للقارئ الصلة بين العمل الفنى وغيره من الأعمال الفنية السابقة أو المعاصرة له . فالأعمال الفنية تكون فيما بينها نمطاً مستقلا متكاملا يتأثر فيه الجديد بالقديم ، والقديم بالجديد كما يقول ت . س . اليوت . ولذلك فإنه يتحتم على الناقد أن يستخدم بالإضافة إلى التحليل أداة أخرى هى المقارنة ليحدد التقاليد الفنية التى ينتمى إليها الفنان ، ويبين إلى أى مدى أضاف الفنان إلى هذه التقاليد . وبذلك

يضع العمل الفني في مكانه الصحيح بالنسبة لغيره من الأعمال الفنية فيزداد إدراكنا له كما هو على حقيقته ، وبالتالي يساهم الناقد في خلق جمهور من المتذوقين على قدر من الوعي الفني السليم .

وينظر الناقد الموضوعي إلى قضية المشاعر والأحاسيس نظرة تختلف تماماً عن تلك التي نظر بها الناقد الرومانسي أو الانطباعي إليها ، والذي اعتبر العمل الفني مجرد تعبير . فهذه المشاعر الإنسانية كانت دائماً موضوعاً شيقاً يدرسه الفلاسفة في العصور القديمة وعلماء النفس في العصور الحديثة ، ولكنهم لم يصلوا في مهمتهم إلى الحد الذي بلغه الفنانون القدماء والمحدثون على حد سواء ، فبينما أغرم الفلاسفة وعلماء النفس بالحديث عن المشاعر ، نجد أن الفنانين قد جسدوها بالفعل وأحالوها إلى أعمال فنية ذات أشكال محددة وملموسة بحيث يسهل التعرف عليها . وأحياناً كانت قصيدة أو لوحة أو سيمفونية واحدة أقدر على تعريف المتذوق بمشاعره هو شخصيا من مجلد فلسفي ضخم يدور حول نفس الموضوع ، ولذلك يعتقد النقد التحليلي أن الموضوعات التي لا تلتفت إليها العلوم العلمية أو المنطقية تصبح مادة خصبة للفنان لكي يشكل منها ما يشاء من أعمال فنية .

وكل المشاعر من حزن وفرح وألم وبهجة ونشوة وتشتت وضياع وضجر . . . . إلخ ، هي المنبع الذي يصب بعد ذلك داخل الأعمال الفنية . ولذلك لا يهتم الفنان الناضج بها في حد ذاتها المجردة بقدر اهتمامه

بانعكاسها على نفسية الإنسان . ويعتقد الناقد الحديث أن الشيء الذي يعجز عن التفاعل مع المشاعر ليس له وجود على الإطلاق فى عالم الفن الذى يعتمد وجوده أصلا على المساحة النفسية التى يحتلها فى وجدان المتذوق وفكره . فالفنان لا ينظر إلى التركيب الكيميائى للماء ، وإنما إلى بريقه ولمعانه وصدى هذه الأضواء والظلال داخل المتلقى . وهو لا يهتم بمسألة البعد الشمسى وإنما الذى يعنيه هو الشمس كرمز متعدد الأصداء فى حياة كل فرد منا . وهذا الاحتكاك الشاعرى أو العاطفى أو السيكلوجى بالأشياء والناس يتجنبه العلماء ورجال الأعمال فى تكبر وتعال ، لأنهم يعتبرون المشاعر تشتيتاً للذهن ، ومضيعة للوقت ، وجنة للبلهاء ، ولا يصح للتفكير العلمى الصارم أن يترك ثغرة تتسلل منها هذه الأوهام ، ويحيط الفنان هذه الأوهام بحبه وحنانه ثم ينميها ويهذبها ويعيد صياغتها وتقديمها إلى الناس على شكل أعمال فنية حتى يتعرفوا عليها أكثر ، وبالتالى يتعرفون على كيانهم وذواتهم .

تلك هى الوظيفة العملية للفن كما يراها الناقد الحديث . وهى وظيفة يمكن أن تقوم بها فروع الفن المختلفة من شعر ، ومسرح ، ورواية ، وموسيقى ، وفن تشكيلى ، وسينما ولعل من أهم إنجازات النقد الموضوعى التحليلى اعتباره الفنون كلها وحدة متكاملة تهدف إلى مضاعفة معرفة الإنسان بذاته وبالكون الذى يعيش فيه ، وإلى تكثيف إحساسه بالجمال والخير والحق والحب وكل القيم التى تمنح للإنسانية مذاقها المميز . هنا

تكمن القيمة الأخلاقية للفن التي يرفض الناقد الحديث أن يربطها بالوعظ الذى يأمر بالمعروف ، وينهى عن المنكر . فالتذوق الفنى فى حد ذاته قيمة جمالية أخلاقية ، ومن المؤكد أن الشخص الذى يتذوق النقد أكثر أخلاقيات وسعة أفق من الشخص الذى لا يبالى به . يتضح هذا فى الفروق الأخلاقية بين الطبيب الذى يتذوق الشعر مثلا وزميله الذى يعتبر الفن مضيعة للوقت . فالأول ينظر إلى المريض المخدر بين يديه على مائدة العمليات على أنه إنسان له طموح ، وآمال ، وحب للحياة ، وعشق للجمال ، وعليه أن يفعل كل ما فى وسعه لكيلا تنطفئ هذه الشعلة المقدسة ، ولكى تستمر الحياة بكل جمالها وروعتها . أما الطبيب العملى الذى لا يعير التذوق الفنى التفاتاً فإنه ينظر إلى المريض فى غرفة العمليات على أنه جثة حية قد تكتب لها الحياة أو قد تموت ، لأن هناك حاجزاً بين الطبيب والمريض بحيث لا يجمع بينهما الشعور الشامل بالإنسانية والحياة . فالطبيب مجرد طبيب بحكم وظيفته العملية ، والمريض مجرد مريض بحكم ظروفه السيئة .

من هنا كان ارتباط الجمال بالأخلاق الإنسانية التى لا ترتبط بمنطقة جغرافية معينة ، أو فترة تاريخية محددة بالتقاليد والعرف والعادات . فهى الأخلاق التى نراها فى الحب ، والخير ، والحق ، والحنان ، والرقة ، والذوق ... إلخ ، وبدونها تتحول الحياة إلى مجرد غابة مملوءة بالوحوش المفترسة ، وهذه القيم يعتبرها الناقد جزءًا عضوياً من وظيفة الفن العملية

بحيث لا يمكن استخلاصها واستخراجها على حدة بعيداً عن جسم العمل الفنى ذاته . وكما يقول روبين جورج كولنجوود إن الفنان لا يعظ ولا يرشد ، ولكنه يتنبأ ، لا بمعنى قيامه بالكشف عن الغيب ، ولكن بمعنى قيامه بإبلاغ المتذوقين بأسرار قلوبهم . ويعتبر النقد الموضوعى أن من مهمة الفنان أن يبوح وأن يعترف ، ولكنه لا يفصح عن أسراره الخاصة ، كما يظن النقاد الرومانسيون والانطباعيون ، بل باعتباره لسان حال الإنسانية فإنه يفصح عن أسرار هذه الإنسانية والسبب الذى جعلها فى حاجة إليه هو عدم إدراكها إدراكاً كاملا بما يعتمل فى وجدانها وفكرها ، وهى عندما تخفق فى هذه المعرفة الحيوية والضرورية ، فإنها تخدع نفسها بأوهام العلم والإدراك ، ولكن هذا الجهل البين فى هذا المجال لا يعنى سوى ضمور الإنسانية أو ربما هلاكها . والفنان لا يذكر أى علاج للشرور التى تترتب على هذا الجهل ، وإن كان فنه قد ذكر هذا الدواء بالفعل ، فالعلاج هو العمل الفنى ذاته ، والفن هو الدواء الذى يقدمه الفنان لأبشع مرض يصيب روح الإنسان ، ويتمثل فى فساد الوعى .

وسنحاول فى فصول هذه الدراسة أن نطبق هذا المنهج النقدى بقدر الإمكان على مجالات الشعر ، والمسرح ، والرواية ، والموسيقى ، والفن التشكيلى والسينما إيماناً بوحدة الفنون التى تتمثل فى ضرورة البناء العضوى ، أو حتمية الشكل الفنى التى تفرق بين ما هو فن ، وما ليس

بذلك . وإذا كانت الأدوات والوسائل الفنية التى يستغلها الشاعر تختلف عن تلك التى يستخدمها الكاتب المسرحى ، أو الروائى ، أو المؤلف الموسيقى ، أو الفنان التشكيلى ، أو المخرج السينمائى ، غير أن الهدف واحد ويتمثل فى الشكل الفنى المتناسق للعمل الفنى الذى يقوم بدور المعادل الموضوعى لأحاسيس المتذوق التى تعاد صياغتها من جديد فى قالب جمالى متناسق يضاعف من إدراك المتذوق لمعنى الوجود ، ولجمال الحياة ، فهذا هو المعيار الأساسى الذى يتحتم على الناقد أن يضعه نصب عينيه ، ويتتبعه داخل الأعمال الفنية المختلفة ليرى إلى أى مدى وفق الفنان ولماذا ؟ ، وإلى أى حد فشل ولماذا أيضًا ؟ .

د . نبيل راغب

نقد الشعر

هناك فكرة شائعة وخاطئة فى الوقت نفسه تؤكد أن تأليف الشعر ليس إلا تسجيلا لهذيان الشاعر وجنونه على الورق ، وعندما ينتهى من كتابة القصيدة يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم العقلاء المتزنين . ولذلك اصطلح كثير من الناس على ما سموه بالجنون الشعرى ، وهو اصطلاح مطاط لا يخضع لأى تقنين علمى . ولكن على الرغم من هذا فقد أغرم به كثير من قراء الشعر ، وبعض من الشعراء أنفسهم نظراً لطرافته وغرابته التى تحيل الشاعر إلى مخلوق غريب يقوم من حين لآخر برحلة إلى عالم زاخر بالأحلام والأوهام والخيالات ثم يعود منه بعد أن أضاف إلى جعبته قصيدة جديدة . وهذه الفكرة تعود إلى أفلاطون عندما تكلم عن الشعراء فى جمهوريته وربط بين الوحى أو الإلهام وبين مضمون القصيدة الذى لا يتحكم فيه الشاعر لأنه من وحى ربات الشعر .

وفى أواخر القرن التاسع عشر حاول كل من سيزار لومبروزو وماكس نوردو إضفاء الصيغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق إخضاعها لمنهج التحليل النفسى الذى ابتدعه فرويد . قال لومبروزو إن العبقرية الفنية عبارة عن نوع مخفف ورقيق من الجنون ، وخرج من هذا بأن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة . . . إلخ تتدخل كلها فى خلق الفنان

وتجعله إنساناً غير سوى ، وليست الأعمال الفنية وعلى رأسها القصائد الشعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية . وبالتالى تتركز مهمة الناقد فى مدى دقته فى تشخيص هذه الحالة وتحليلها أمام القارئ .

أما ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة لأنها مجرد إفرازات للضغوط المريضة الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء ، وإنه لو كان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسيًّا واقتصاديًّا لما كان فى حاجة إلى كتاب وشعراء من أمثال فاليرى ، وبودلير ، وتنيسون ، وماثيو أرنولد ، وابسن ، وزولا ، وفاجنر ، ونيتشه ، وادجار آلان بو . وأكد كل من لومبروزو ونوردو أن الأعمال الفنية هى إفرازات شخصية ومرضية بحتة لا تنتمى إلا للذين قاموا بتأليفها .

وفى الواقع لم يكن الفن مريضاً كما ادعى لومبروزو ونوردو ، ولكن المريض هو النظرية التى حاولا ابتداعها ، والتى ماتت بموتهما . فالنقد الموضوعى يبرهن على وجود فارق شاسع بين هذيان الجنون وأوهامه المريضة ، وبين متعة الخلق الفنى والبهجة التى يثيرها فى نفس المتذوق . فليس هناك شعرة تفصل بين الجنون والشعر كما أوضح أفلاطون ، لأن المريض عقليًّا يصدق خيالاته ويعيشها على أساس أنها حقيقة بحيث ينفصل تماماً عن عالم العقلاء ، فى حين أن الشاعر يحرر نفسه من هذه الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها فى القصيدة ، وتحويلها إلى كيان قائم بذاته ومنفصل عن ذاتية الشاعر بحيث يمكن كل قارئ أن يتأملها من

وجهة نظره الخاصة ، وأن تثير فى داخله الإحساسات الجمالية النابعة من تناسق الشكل وهارمونيته التى تمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنظيم الإحساسات داخله .

ويحلل الناقد الشكل الجميل للقصيدة عندما ينتقل بكل جماله إلى داخل القارئ ، ويمنحه تلك البهجة التى تهزنا فى مواجهة الأعمال الفنية العظيمة . وهذا يوضح الفارق الشاسع الآخر بين الجنون والشعر لأن الشخص المختل عقليًّا لا يملك القدرة على تنظيم خيالاته وصبها فى قالب متعارف عليه . فهى صادرة عن نفس مشوشة ومضطربة فقدت تحكمها فى أفكارها وأحاسيسها ، أما الشاعر فيعى جيداً ماذا يفعل ، لأن الشعر تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا ينفصل عنه .

ويوضح الناقد الشاعر ت .س . اليوت أن الشعر عبارة عن إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة عندما يكون الشاعر قد فرغ من الإحساس بها ، وبدأ مرحلة الهدوء والاتزان التى تمنحه من حدة الوعى ما يمكنه من تنظيمها داخل شكل فنى بحيث يطرد كل ما ليس له علاقة عضوية بقصيدته حتى لا يكون عالة على جسمها . فالفن لا يحتمل وجود الطفيليات والشوائب لأنه يصهر كل ماله علاقة حية وفعالة به . ولاشك فإن نظرية اليوت كانت المعول الأخير فى هدم نظرية الشاعر الإنجليزى وليم وردزورث الذى نادى بأن الشعر هو الأنسياب التلقائى للانفعالات

بحيث لو لم تسجل فى نفس اللحظة ، فإنها تفقد جدتها وحدتها وحيويتها . وهى النظرية الرومانسية التى ركزت مهمة الناقد فى استخراج الأحاسيس الشخصية للشاعر من القصيدة بصرف النظر عن قيمتها الموضوعية .

يطلب اليوت من قارئ الشعر أن يقوم بدور أكثر إيجابية من دور المتلقى السلبي الكسول الذى لا يفهم شيئاً إلا من خلال المعانى المباشرة والسطحية . ومن هنا كان إصرار اليوت على حذف كل الجزئيات التى يمكن القصيدة أن تستغنى عنها ، واستخدام كل ما هو وظيفى فقط فى النص . فجوهر الفن يكمن فى التركيز والتكثيف والتلميح والتجريد والتجسيد فى آن واحد . وبذلك يتحول العمل الفنى إلى كيان حى ، وطاقة متفجرة لا تتأثر بمرور الزمان ، ولا تبلى بتغير المكان . وتؤكد نظرية اليوت فى النقد الأدبى أن الشعر فن لا شخصى ، بمعنى أنه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشاعر . وعقل الشاعر عبارة عن عامل مساعد– مثلما نجد فى الكيمياء– تمر به العناصر المختلفة والمتناقضة للعمل الفنى بحيث تتحول فى نهاية الأمر إلى كائن عضوى وجسم حى . ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل فى داخل الفنان بين الإنسان الذى يعانى وبين المبدع الذى يخلق .

ونظراً لهذه الموضوعية الناضجة التى يهدف إليها الشعر ، فإن كولنجوود يؤكد أن تذوق الشعر وفهمه شرطان أساسيان لنمو الإنسان

الناضج الذى يستطيع أن يستخدم عقله فى استيعاب الظروف المحيطة به . فالشعر ليس مجرد هروب أو تسلية ولكنه وسيلة لمحافظة الإنسان على توازنه الانفعالى والفكرى ، فالشعر ينمى القدرة العقلية عند القارئ ، لأن تجربة الشاعر الفكرية والانفعالية تنتقل بكل أبعادها إلى المتلقى مما يسلحه بسعة الأفق ، ورحابة الصدر ، وبعد النظر ، وعمق البصيرة . ويتخذ كولنجوود من المسرحية الشعرية لشكسبير « روميو وجولييت » نموذجاً للدور الذى يلعبه الإدراك العقلى الواعى فى تشكيل العمل الفنى . وبرغم أن مسرحية « روميو وجولييت » مسرحية رومانسية من الطراز الأول ، إلا أن كولنجوود يؤكد أن السبب فى اختيار شكسبير لهذا المضمون ، لم يكن التجاذب الجنسى الرومانسى بين البطل والبطلة – مهما تكن شدته – بل كان السبب هو اتصال حبهما فى نسيج واحد بموقف اجتماعى وسياسى متشابك ومعقد ، وتوقف هذا الحب بفعل التوتر الذى تعرض له هذا الموقف . ولم يكن الانفعال الذى جربه شكسبير وعبر عنه فى المسرحية صادراً عن شهوة جنسية ، أو رغبة محموم ، أو هذيان شاعر ، أو شطحة فنان ؛ وإنما كان انفعالا مبعثه إدراكه العقلى والفكرى لما يحدث عندما تصطدم العواطف والانفعالات على هذا الوجه بالأحوال الاجتماعية والسياسية السائدة .

ويجب على الشاعر ألا يفصل بين الجوانب الفكرية والانفعالية عندما يتعرض لتحليل القصيدة . فالشاعر عندما يحول التجربة الإنسانية إلى

شعر ، فإنه لا يعزل عنها الجوانب الفكرية ويبقى على الجوانب الانفعالية الجامحة لكى يعبر عنها وحدها . ولكن ما يقوم به الشاعر هو مزج الفكر ذاته فى الانفعال مزجاً عضوياً ، أى أنه يفكر بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة . فقد قام دانتى مثلا بمزج فلسفة توماس الأكوينى بانفعالاته فى إحدى قصائده بحيث عبر عن كيفية الشعور بالحياة فى عالم زاخر بالأفكار المشتتة وبأوضاع الحياة والفكر العتيقة المهلهلة ، التى تؤدى إلى تشتت النشاط الفكرى ذاته بحيث لا يظهر إلا فى صورة لمحات فكرية اختفت منها كل روابط منطقية . وهو ما جعل طابع انفعال الفكرة السائدة هو الإحساس بهذا التشتت . وتكرر التعبير عن هذه الفكرة فى قصائده كما نجد فى قصيدة « المرآة » . وبعد سبعة قرون من دانتى يأتى ت . س . اليوت لكى يقدم لنا قصيدة « الأرض الخراب » ويحدد فيها موقفه من تدهور الحضارة الحديثة التى نهضت على الكثير من المظاهر الخارجية ، فى حين أن باطنها يزخر بتصدع الأوضاع الاجتماعية ، وبتبلد ينابيع الانفعال بالحياة والجمال .

ولكن هذا لا يعنى أن يفرض الشاعر وعيه الحاد على كل جزئيات القصيدة ، وإلا أحالها إلى مركب صناعى يخلو من التدفق التلقائى للحياة . ولذلك فإن حدة الوعى لدى الشاعر لابد أن تتراوح طبقاً لمتطلبات الخلق الفنى ، لأنها إذا سارت على وتيرة واحدة فسوف تسير القصيدة على نفس الوتيرة التى يرفضها الجسم الحى للقصيدة . فيجب

على الشاعر أن يخفف من حدة وعيه إذا وجد أن القصيدة تشق طريقها الطبيعى الناتج عن طريقة تكوينها العضوى ، ولكن عليه أن يزيد من حدة وعيه حتى تصل إلى أعلى درجاتها إذا وجد أن القصيدة قد ضلت الطريق الطبيعى أو أنها دخلت طريقاً مسدوداً . وفى هذا يقول اليوت إن الشاعر الجيد هو الذى يتحكم فى درجة وعيه بأن يفرض فكره وعقله فى اللحظة المناسبة ثم يضعها جانباً إذا لم يكن فى حاجة إليهما .

عندما نتمعن فى فكرة الصنعة الشعرية بأسلوب تحليلى وموضوعى سنكتشف أن الشعر فى حقيقته لا يمكن أن يكون نوعاً من الصنعة ، لأن هذا يعنى أن الشاعر يجب أن يحصل على نوع من التخصص الحرفى الذى ينشد نفس المهارة التى يتميز بها الصانع الذى يدرك كل أبعاد صنعته عن طريق خبرته الشخصية وكنتيجة لمشاركته فى تجارب الآخرين الذين تتلمذ على أيديهم . ولكن المهارة الحرفية التى يحققها لا يمكن أن تجعل منه فناناً ، لأن الحرفى يصنع فى حين أن الفنان يولد ، والدليل على ذلك أن بعض القصائد الخالدة قد كتبت ومازالت تعتورها بعض العيوب فى الشكل الفنى ، ومع ذلك ظلت من القمم الشاهقة التى يجب على كل شاعر مبتدئ أن يفهمها ويتذوقها حتى يشق لنفسه الطريق الصحيح ، بل إنه من النادر وجود القصيدة الكاملة التى لا يستطيع أى ناقد فى أى زمان ومكان أن يجد فيها ثغرة فى الشكل أو البناء .

وقد يحدث العكس فى الشعر عندما نكتشف أن أعظم منهج حرفى

مكتمل سوف يعجز عن إنتاج أعظم القصائد إذا كانت الطاقة الشعرية عند الشاعر ضعيفة ومتهافتة . ومع ذلك لا يمكن إبداع أية قصيدة دون اعتماد على قدر معين من المهارة والصنعة . وهذا القدر المعين يختلف طبقاً لطبيعة مضمون كل قصيدة ، وطبقاً لتنوع الأجزاء التى تتألف منها . ولا شك من أنه كلما تمكن الشاعر من الصنعة ، استطاع أن يقوم بعملية توصيل قصيدته إلى القارئ على خير وجه . وما نسميه بالموهبة الشعرية لا يعنى مجرد الوحى الهابط على الشاعر فى حالة من حالات النشوة اللاواعية ، فالموهبة فى حاجة دائمة إلى قدر من الصنعة والمهارة الحرفية حتى تحقق كل إمكاناتها . وهذه الصنعة تتمثل فى قيام الشاعر بدور الناقد للقصيدة فى أثناء خلقه لها ، بحيث يحذف ما ليست له وظيفة درامية ، ويضيف كل ما يساعد على تجسيدها وبلورتها .

وإذا كان الشعر لا يعتمد على الصنعة وحدها أو الموهبة فقط ، فإنه يتخذ من العنصرين الأدوات الرئيسية التى تشكل القصيدة . فالأوزان والقوافى والمفردات والصور والإيقاعات والرموز كلها أدوات يستخدمها الشاعر فى صنعته لتجسيد موهبته . والمسألة ليست كما نعتقد فى مصر مجرد مناظرة قبلية بين أنصار الشعر العمودى والشعر الحر ، أو بين أنصار الفصحى والعامية لأن العبرة النهائية بالشكل الفنى المتكامل للقصيدة بصرف النظر عن نوعية الأدوات التى استخدمها الشاعر لبلوغ هدفه الجمالى . فهو يملك الحق فى تغيير الأوزان ، وتنويع القوافى ، والانتقال

بين الفصحى والعامية طالما أن ذلك فى خدمة قصيدته وشكلها الفنى . وليست هناك القوالب المسبقة المفروضة عليه . فالهدف يكمن فى خلق القصيدة ، وليس فى وضع الأوزان والقوافى والمفردات التقليدية موضع التنفيذ ، وإلا أصبح الشاعر مجرد صانع حرفى ماهر يجيد كل أسرار الصنعة ولكنه عاطل من الموهبة الشعرية التى تنهض أساساً على الخلق والإبداع والابتكار.

ويؤكد النقد الحديث أن الصنعة الشعرية يجب أن تكون مساوية تماماً للموهبة الشعرية بحيث تساعدها وتساندها وتوصلها إلى القارئ وهى فى أحسن حالاتها المتجسدة . وقد طبقت الشاعرة والناقدة أديث سيتويل فى كتابها «ملامح الشعر الحديث» هذا المنهج على أشعار ت . س . اليوت وقالت إنه على الرغم من أن مهارته الحرفية قد بلغت شأواً بعيداً ، فقد ظل مخلصاً للطاقة الشعرية بحيث لم يقتلها وسط قيود الصنعة ، وقوالب الأوزان والقوافى . ذلك لأنه وضع الصنعة فى خدمة الموهبة وليس العكس . وعندما قارنته اديث سيتويل بشعراء معاصرين له اكتشفت أنهم يمتازون عنه بوعيهم المطلق بالمهارة الحرفية ومع ذلك فقد ظلوا أدنى درجات ودرجات فى المرتبة الشعرية .

وقد أصبحت من البدهيات النقدية أنه مهما بدا من ضرورة توفر المهارة الحرفية عند الشاعر ، فإنه لن يعد شاعراً إلا إذا تساوت المهارة بفنه ، بمعنى آخر يجب أن تكون مساوية تماماً لشيء يستخدم فى خدمة

الموهبة الشعرية . وهذا ما يقصده ت . س . اليوت بقوله إن الشاعر الجيد يعرف متى يكون واعياً ، ومتى ينقاد للاوعيه . فالصنعة الشعرية تتطلب الوعى الكامل بالتقاليد السابقة وأصولها ، فى حين أن الموهبة تتطلب درجات مختلفة من اللاوعى حتى تتدفق بأسلوب طبيعى وتلقائى ، ولكنه فى الوقت نفسه محاط بوعى الشاعر بفنه ، ومن هنا كانت المعادلة الصعبة فى النقد الحديث ، تحتم هذه المعادلة نمو كيان القصيدة مثل أى جسم عضوى يتكون من الخلايا والشرايين والأعصاب والعضلات بحيث تبدأ القصيدة من نقطة أو منطقة أو فكرة تحمل فى طياتها النتائج الطبيعية التى تصل إليها فى النهاية من خلال التطور العضوى والحتمى ، بحيث نشعر أن القصيدة انتهت حيث يجب أن تنتهى ، ولا يمكن بلوغ هذه النهاية الطبيعية المنطقية إلا إذا أجاد الشاعر توظيف كل من موهبته الفنية ومهارته الحرفية .

والشاعر لديه تجارب معينة فى حاجة إلى تعبير . وهو يضع فى ذهنه دائماً إمكان ظهور قصيدة يعبر فيها عن هذه التجارب ، وبعد ذلك يتطلب خلق القصيدة بوصفها هدفاً لم يتم بعد ، ممارسة بعض قدرات ومهارات معينة تمثل الصفة الشعرية . ولا يبدأ الشاعر فى كتابة القصيدة إلا عندما تتوافر لديه تجربة فى حاجة إلى أن تتجسد فى شكل قصيدة . ولكن اعتبار هذه القصيدة غير المكتوبة غاية ، وصنعة الشاعر وسيلة لتحقيقها نظرة قاصرة وضيقة إلى طبيعة الشعر كفن ، لأن هذا يعنى أن الشاعر قبل أن

يشرع فى كتابة القصيدة يعرف ويحدد مواصفاتها بنفس الطريقة التى يتبعها النجار عند معرفة مواصفات الكرسى الذى بصدد صنعه . وإن كانت هذه القاعدة تنطبق دائماً على الصانع فإنها تنطبق على الشاعر فى الحالات التى تكون فيها القصيدة عمل صنعة فقط ، ولكنها لا تنطبق بأية حال من الأحوال على الشاعر الفنان الذى يمر بالمعاناة الشعرية فى أثناء كتابة القصيدة ، وهى المعاناة التى يفتقدها النجار فى أثناء صناعة الكرسى ، لأن كل شىء واضح ومحدد وموصوف مسبقاً . أما الشاعر فإنه يستكشف ويحذف ويضيف فى حساسية مرهفة للغاية ، ولا يستريح من هذا العبء إلا بعد الانتهاء من كتابة القصيدة ، وأحياناً لا تكون لدى الشاعر أية فكرة عن التجربة التى تتطلب تعبيرًا ، إلا بعد انتهائه من التعبير عنها وتجسيدها فى قصيدة ، فإن ما يرغب فى قوله لا يتمثل أمامه فى غاية محددة تبتكر الوسائل والأدوات لتحقيقها وإخراجها إلى الوجود . فالغاية لا تتبين إلا بعد أن تتشكل القصيدة فى ذهنه أو على الورق .

وينظر النقد الحديث إلى الصنعة الشعرية على أنها ليست مجرد القدرة التى يكون بها الشاعر صيغ الكلمات أو الإيقاعات . فإننا إذا صممنا على اعتبار هذه القدرة مجرد نتيجة واعية ترمى إلى تحقيق هدف محدد مسبقاً ، نكون بذلك قد حطمنا ملكة الخلق الشعرى التى تعد المصدر الأساسى والأولى للشاعر . ولذلك فهذه القدرة التى يعتمد عليها الشاعر فى تكوين

هذه الصيغ أمر جدير بعناية الناقد المعاصر وتحليله الموضوعى . فإذا كانت هذه القدرة تعتمد على الصنعة فى التشكيل والصياغة ، فإنها تستمد مادتها الأساسية من مخزن اللاوعى لدى الشاعر . وهو مخزن ضخم لكل المواد الخام التى يشكلها وعى الشاعر فى شكل قصائد . والناقد الموضوعى لا يمكن أن يدعى أنه يعرف الكثير عن العمليات المعقدة التى تدور فى ذهن الشاعر ووجدانه حتى تخرج إلى النور على هيئة قصيدة ، لأن هذه العمليات تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن ثم لا يمكن للناقد أن يضع المعايير المحددة والتقنينات المطلقة عن الكيفية التى تستحيل بها آلاف الصور والأصوات والآلام والآمال التى يزخر بها لاوعى الشاعر إلى ذلك الكيان الكلى النابض بالحياة ، والذى يؤلف القصيدة الكاملة . ومع ذلك نستطيع أن نحكم على القصيدة من خلال منطقة الوعى عند الناقد الذى يجب أن يكون واعياً دائما لكل جزئيات الشكل الحى الذى تتقمصه القصيدة . صحيح أن الناقد لا يعرف سوى القليل جدًّا مما يدور فى مخزن اللاوعى عند الشاعر ، ولكنه يعرف فى الوقت نفسه الكثير جدًّا عن النتيجة النهائية للعمليات التى تدور فى وجدانه ، وهى النتيجة التى تتمثل فى القصيدة ذاتها . والنقد الحديث يحتم أن يكون تحليل الناقد منصبًّا على القصيدة وليس على الشاعر .

وإذا كان الشاعر فى إمكانه أن يتخلى عن حدة وعيه فى بعض جزئيات القصيدة التى تحتاج إلى التدفق العفوى ، والنمو التلقائى ، إلا أن

الناقد لا يملك هذا الحق لأنه يعتمد أساساً على وعيه التحليلي الحاد فى دراسته لجسم القصيدة ومعناها الذى لا ينفصل عنها . هنا يكمن الفارق الأساسى بين الشاعر والناقد : الأول ينتقل من مرحلة اللاوعى إلى الوعى وهكذا حتى يخرج القصيدة إلى حيز الوجود ، بينما الثانى يحاول أن يطل من منطقة الوعى عنده على منطقة اللاوعى عند الشاعر . بمعنى آخر يحاول الناقد تحليل التوازن الدقيق والعلاقة العضوية بين الموهبة والصنعة ، أو بين المادة والأداة ، أو بين المضمون والشكل لكى يحدد المدى الذى بلغه الشاعر فى تحديد المعنى العام لقصيدته من خلال جسمها الحى النابع منه ، ويعتبر الناقد الحديث أن فشل الشاعر فى إيجاد العلاقة العضوية المتبادلة والمتوازنة بين المضمون والشكل لا يعنى سوى إخراجه من زمرة الشعراء فيما يختص بالقصيدة التى فشل فيها ، وبالتالى لا تنتمى إلى فن الشعر ، فهذا هو المعيار الأساسى الذى ينهض عليه النقد الموضوعى التحليلى ، والذى تنبع منه كل التفريعات النقدية الأخرى .

النقد المسرحى

يكاد النقد المسرحى أن يتطابق مع نقد الشعر من حيث الأهداف والغايات ، فهذان الفرعان من فروع النقد الأدبى يهدفان أساساً إلى إلقاء الأضواء التحليلية الموضوعية سواء على العمل الشعرى أو المسرحى ، حتى يستطيع القارئ أو المتفرج أن يتذوقه بأسلوب أفضل مما لو اقتصر تأثره به على مجرد الانطباعات العابرة المؤقتة . ولعل الاختلاف الوحيد بين نقد الشعر والنقد المسرحى يكمن فى اختلاف الأدوات والوسائل الأدبية التى يستخدمها كل من الشاعر والكاتب المسرحى ، بل يلجأ كل منهما فى أحيان كثيرة إلى استخدام أدوات الآخر من صور ورموز وحوار وشخصيات . . . إلخ . ولا غرابة فى ذلك على الإطلاق فقد نشأ المسرح فى حضن الشعر ، وبهذه اللغة الغنية الخصبة ذات الإيقاع الموحى كتب الإغريق الجادون والساخرون مسرحياتهم الخالدة . واستطاع الشعر فى المسرح الإغريقى أن يعبر عن جلال التراجيديا وخفة الكوميديا معاً . كما استطاع فى ذلك الوقت أن يصوغ الملحمة ، والأناشيد الرعوية ، بل استطاع النظم أن يصوغ المعارف الزراعية والطبية والفلكية . وإذا كان الزمن فى مسيرته قد ساعد على نضج لغة النثر التى سيطرت على مجال العقل والترتيب والمنطق ، بينما غلب استعمال الشعر فى عالم الخيال ، إلا

أن المسرح ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر بحيث يندر أن نجد فى تراث العصور الوسطى وعصر النهضة وبداية الرومانسية الأوروبية مسرحية لم تكتب بالشعر .

وإذا كانت بداية العصر الحديث قد عرفت ازدهار المسرحية النثرية ، بحكم هبوط المسرح عن عالم الآلهة والأبطال إلى عالم البشر العاديين ، إلا أننا نجد أن روح الشعر مازالت تسرى فى المسرح العالمى حتى الآن. وهذه الحقيقة تدل على أن الشعر هو جوهر الدراما ، كما أن الدراما روحه ، فإذا نظرنا فى تراث المائة السنة الماضية من المسرح وذلك من خلال أعمال كتاب المسرح الشعرى أو النثرى على حد سواء من أمثال ابسن وستريندبرج وتشيكوف وبيراندللو وييتس وأونيل واليوت وبريشت وغيرهم ، سنجد أن فيهم كتاب الشعر وكتاب النثر ، وفيهم من كتب مسرحاً شعريًّا ومسرحاً نثريًّا معاً ، وفيهم من لجأ إلى النظم بحثاً عن الشعر ، وفيهم من اكتفى من الشعر بالشاعرية . وكلهم يؤكدون أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، بل قطعة مكثفة من الحياة لها معنى إنسانى منطقى وشكل فنى جميل . ولذلك تعد الشاعرية أو روح الشعر الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحى الجيد . والشاعرية لا تعنى النظم على الإطلاق ، بل إن كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة . ويكفى أن يقرأ الناقد الحديث مسرحيًّا معاصراً مثل أونيل ليدرك كيف استطاع أن يقترب من روح الشعر فى

معظم أعماله المسرحية ، برغم أنه كتبها نثراً . وبهذا يمكن القول بأن العلاقة العضوية بين الشعر والمسرح ، والتى اكتشفها الإغريق القدامى فى مسرحياتهم مازالت تسرى فى المسرح العالمى المعاصر.

ولم يقتصر الشعر على التوغل فى المسرح فقط ، بل تغلغل إلى مختلف الفنون والآداب الأخرى مثل الرواية ، والموسيقى ، والفنون التشكيلية والسينما وهذا دليل على أن روح الشعر هى جوهر الفن . وليست المسألة مقصورة على مجرد النظم والوزن والإيقاع والقافية . ويربط النقد الحديث بين الشعر والدراما فى تقييمه لكل الأعمال الأدبية والفنية ، بل يعتبر أن الأعمال التى تخلو من روح الشعر والدراما ليست بأعمال فنية على الإطلاق . من هنا كان اهتمام النقد الموضوعى بتحديد مفهوم الدراما حتى يملك النقاد المعيار العلمى الذى يقيسون به الإنجازات الفنية دون فرض أو تعسف . وهذا المفهوم لا يستوعبه كثير من العاملين فى حقل الفن فى مصر ، وخاصة فى مجالات الإذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما . فهم يعتقدون أن الدراما هى الفن المأسوى الذى يثير فى نفس المستمع أو المتفرج الحزن والشجن ، ويسعى إلى استدرار الدمع الساخن .

ولكن هذا الاعتقاد ينم عن عدم إلمام بالدراما كضرورة حتمية موجودة فى جميع الفنون ، وبين التراجيديا أو المأساة كنوع من أنواع الدراما المتعددة . وهذا ينعكس بدوره على نوعية التأليف الذى يكتب فى المجالات الفنية المختلفة فى مصر . فالكاتب الذى لا يفهم الدراما كروح

تسرى فى أى عمل فنى متكامل وناضج ، لا يمكن أن ينتج مثل هذا العمل الفنى ، وبالتالى فإن هذا النقص الواضح يهبط بمستوى التأليف والإبداع الفنى ، بل غالباً ما يخرج به عن نطاق الفن كلية إلى أى نطاق آخر. ولكى نتفادى سوء الفهم الذى يرتبط غالباً بعلاقة الدراما بالتراجيديا ، علينا أن نفرق بين المفهومين حتى لا تلتبس علينا الأمور.

بدأ استخدام لفظ الدراما — وهى كلمة إغريقية — فى اليونان القديمة كاصطلاح يطبق على المسرحية بكل أنواعها سواء كانت تراجيديا أو كوميديا أو ميلودراما أو « فارص »... إلخ ، وكلمة دراما تعنى فى أصلها « الحركة » ولذلك فإن أى عمل مسرحى أو فنى لابد وأن يحتوى على هذه الحركة ، أو على الصراع الدرامى إذا استخدمنا الاصطلاح النقدى الحديث . وإذا كانت الدراما قد ارتبطت بالفن المسرحى عند الإغريق ، فإن مفهومها اتسع وأصبح الآن يرتبط بكل الفنون المسرحية والسينمائية والإذاعية والتليفزيونية والموسيقية والتشكيلية . وأصبح البناء الدرامى لكل عمل فنى ضرورة حيوية لا مفر منها ، لأن البناء الدرامى الناضج المتكامل هو الحد الفاصل بين الفن الجيد والفن الردىء ، أو بين الفن بصفة عامة وبين ما ليس بفن على الإطلاق .

والبناء الدرامى عبارة عن الحصيلة الجمالية لتفاعلات جزئيات المضمون وحيوية خلاياه . وكلما كان المضمون الفكرى مرتبطاً أساساً بخط رئيسى يلعب دور العمود الفقرى لجسم العمل الفنى ، وبقية الخطوط

تلعب دور الأعصاب والشرايين والخلايا أو دور التنويعات الجانبية والتفريعات الثانوية اللازمة لتجسيد الخط الرئيسى وبلورته ، ساعد هذا كله على إخراج الشكل الدرامى بالأسلوب الجمالى المطلوب . أى أن العنصر الدرامى هو قضية جمالية فى المقام الأول . والشكل الدرامى الناجح هو النتيجة المباشرة لنجاح الكاتب فى استيعاب كل إمكانات مضمونه الفكرية ، وإخضاعها للمقومات الدرامية التى تتخذ من الأدوات الفنية طريقاً للوصول إلى جمهور المتذوقين . وهذه الأدوات الفنية تختلف من فن لآخر طبقا لطبيعته ووسيلته وغايته ، فهى الحبكة والحوار والشخصية والموقف والحدث والخلفية الوصفية..إلخ بالنسبة للكاتب المسرحى أو الروائى أو القصصى أو كل من يستخدم الكلمة كشكل فنى للوصول إلى جمهوره . أما بالنسبة للفنان التشكيلى فهى اللوحة والألوان والكتل والفرشاة ، وبالنسبة للموسيقى فهى تتمثل فى الجملة الموسيقية والمقامات والآلات بمختلف أنواعها . . . إلخ .

وعلى هذا فإن الشكل ليس مجرد زخارف مظهرية يضيفها الكاتب من عندياته حتى يرغب الناس فى الاطلاع على مضمونه كما يفعل النقاش عندما يقوم بطلاء جدار لإخفاء جهامة الطوب . إن درامية الشكل تقوم على مدى ارتباطه العضوى بالمضمون الفكرى المتفاعل داخله . وكلما كانت العلاقة العضوية وثيقة متفاعلة ،فإنها تؤكد نجاح العمل الفنى درامياً . وهذا يوضح بالتالى أنه لا يوجد الشكل الدرامى المحدد الذى

يمكن فرضه على أى عمل فنى ، لأن الأشكال الدرامية تختلف اختلاف بصمات الأصابع . هنا تبرز أهمية وعى الكاتب بمضمونه ، فليس المطلوب من الكاتب المسرحى أن يكون واعياً باستمرار وإلا تحولت فنيته إلى حرفية تسود فيها الصنعة على الفن . ولكن المقصود بهذا أنه طالما أن الشكل الدرامى يعبر فنيًّا عن جزئيات المضمون ، فإنه يتحتم على الكاتب ألا يتدخل فى توجيه السياق وجهة معينة ، ويترك قيادة إحساسه الدرامى للتسلسل المنطقى للحوار والتلاحم بين الشخصية والموقف . ولكن إذا قالت له حاسته الدرامية إن التسلسل قد أوغل فى خط جانبى وفى أرض مجهولة ، عندئذ يجب أن يعود إلى وعيه الدرامى ليمسك بزمام الموقف ويوجه الاحداث والمواقف والشخصيات الوجهة التى تتفق ونظرته الشاملة إلى العمل ككل ، لأنه الوحيد الذى يرى الجزء من خلال الكل ، أما الجزء فربما يبالغ فى السير فى طريق جانبى قد يخل بالتوازن الدقيق بين الشكل والمضمون .

وليس من الخطأ أن يكون الفنان ناقداً لعمله فى أثناء عملية الإبداع الفنى حتى يختار ما يتلاءم مع طبيعة عمله ويرفض ما يتنافى معها . ولكن من الخطأ الدرامى أن يستمر على نفس حدة الوعى ودرجة التدخل المفروضة فى الناقد الذى يعتمد على حدة إدراكه للعملية التى مر بها الفنان حتى ينقل تذوقها والاستمتاع بها إلى القارئ . أما لو ظل الفنان بنفس حدة الوعى فسيفقد جزءاً حيويًّا من التلقائية. الدرامية المفروض تواجدها

إلى حد كبير فى أى عمل فنى . ولذلك فإن درجة وعى الفنان بمراحل التشكيل الدرامى لعمله تعتمد أساساً على مدى حاجة العمل وخاصة فى نقاط التحول حتى يظل الجزء دائماً تحت سيطرة الكل ، أو لكى تستمد الخلية حياتها الخاصة من الحياة العامة للجسد . فإذا زاد وعى الفنان عن حده ، فإنه غالباً ما يركز الانتباه على الكل بحيث يهمل مقومات الجزء مما يجنح بالعمل إلى التسطيح والتعميم بدلا من التعميق والتخصيص الذى يكسبه شخصيته المميزة ، فالكل ليس سوى الأجزاء مجتمعة فى تكوين عضوى درامى . والفنان الذى يظن أنه من المفروض المرور على الأجزاء مر الكرام لأن هدفه الأساسى يكمن فى الكل يخطئ خطأ كبيراً لأن الأجزاء هى الطريق الوحيد المؤدى إلى الكل ، وإهمالها هو إهمال للكل فى الوقت ذاته .

ولا يعنى هذا أن الجزء يجب أن يستحوذ على وعى الفنان كهدف له قيمة درامية فى حد ذاته . فعناية الفنان بالجزء مرهونة بالحتميات التى يفرضها الكل ، لأنه من الخطأ أن يقول الناقد على سبيل المثال إن الكاتب المسرحى لم يستكمل دراسة الفكرة التى قدمها فى مسرحيته من كل جوانبها . إن العبرة ليست بدراسة الفكرة من كل جوانبها ، لأن الفكرة تنبع من نسيج المسرحية وليس لها أى وجود فنى ودرامى خارجه .

هذا هو مفهوم النقد الحديث للدراما . أما خلطها بالمأساة أو التراجيديا فمن قبيل سوء الفهم وعدم الإلمام بأبسط الفروق العلمية بين

نوع وآخر ، فالمأساة أو التراجيديا باختصار هى مجرد نوع من أنواع المسرحية ، وتهتم بتجسيد الجانب الجاد والمتجهم من الحياة ، وتصور الإنسان وهو يهوى إلى القاع وهو لا يملك من مصيره شيئاً . من هنا كانت أحاسيس الرعب والعطف التى تثيرها فى نفس المتفرج ، الرعب من المصير الرهيب الذى يساق إليه البطل ولا مفر منه ، والعطف عليه لأن المتفرج يشارك البطل نفس الموقف الإنسانى ويتخيل نفسه كما لو كان مكانه . ولعل من أقسى وأعنف مواقف المأساة أن ينهزم الحق دون الباطل ، وأن يسقط الإنسان الطيب وينتصر الشرير . هذا هو المفهوم البسيط للتراجيديا أو المأساة ، ولكن المأساة الحقيقية هى أننا لا نفرق فى مصر بين الدراما والتراجيديا ، هذا فى الوقت التى يتحتم فيه على الكوميديا أن تكون درامية هى الأخرى وإلا انتفت عنها صفة الفن ذاته .

ويظن البعض فى مصر أيضاً أن النقد الحديث ينادى بمبدأ الفن للفن ، وأن على الكاتب المسرحى أن ينعزل فى برجه العاجى بعيداً عن تيارات المجتمع وتجارب الحياة . ولكن هذا الظن من الأخطاء الشائعة فى مصر بين بعض النقاد لأن النقد الحديث يؤكد عمليًّا أن أى كاتب مسرحى لابد أن يستوحى المضمون الفكرى لمسرحياته من ظروف المجتمع الذى يعيش داخله ويتأثر بأحواله وملابساته أثناء قيامه بعملية الخلق الفنى ، إذ أن الكاتب المسرحى وهو الضمير الواعى لمجتمعه لابد وأن يبلور وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة بحيث يرى ما لا يراه

الشخص العادى . من هنا تبرز أهمية الفن عموماً والمسرح خصوصاً بالنسبة للمجتمع المعاصر. فهو البؤرة التى تتركز فيها تجارب الحياة التى يعيشها ذلك المجتمع وتتجمع فيها كل الخصائص والمميزات والأحاسيس والاتجاهات التى تخلق منه مجتمعاً متبلوراً يملك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحية سليمة . وعلى ذلك لا يمكن الفصل بين الفن والحياة إذ أن الناقد لو قام بهذه المهمة ، فسيفصل الروح عن الجسد ، وبالتالى تصير الروح شيئاً مجرداً لا نستطيع إدراكه واستيعابه فى حين يتحول الجسد إلى جثة هامدة لا حراك فيها .

والناقد الذى ينادى بمبدأ « الفن للفن » يحاول حرمان المجتمع من أروع وأخلد خصائصه التى تتجسد فى الفن ، وفى الوقت نفسه يحرم الفن من الاتصال بجذوره ومنابع حياته ويحكم عليه بالموت أو الجفاف والتجمد على أحسن الفروض . ولذلك فإن النقاد الذين يؤمنون بمبدأ « الفن للفن » ويعتقدون أنهم حماة الفن من السوقية والدعاية والإسفاف هم فى الوقت نفسه من ألد أعداء الفن لأنهم يمنعون عنه الهواء المتجدد ويقطعون شريان الحياة الذى يمده بالدم من المجتمع . وإذا استعرضنا تاريخ المسرح على مر العصور وفى مختلف البقاع سنجد أنه كان من أهم العوامل الفعالة فى تغيير الحياة ودفعها إلى الأفضل . فالفن المسرحى ليس مجرد مرآة تعكس ما يدور فى المجتمع دون إدراك الأبعاد والظروف والقوانين التى تتحكم فى حركته ، ولكنه الضمير الواعى الذى

يرى الماضى فى ضوء الحاضر ، ويلقى ببصره إلى آفاق المستقبل ليستشرف الآماد التى يمكن أن يصل إليها هذا المجتمع .

هكذا يؤكد النقد الحديث استحالة فصل المسرح عن المجتمع لصالح الاثنين معاً . ولكن هل معنى هذا أن يتحول الكاتب المسرحى إلى آلة تصوير تلتقط ما يدور فى المجتمع أو إلى بوق يردد ما يعتقد أنه صالح له ؟ ! الإجابة على هذا السؤال بالنفى طبعاً لأن المفروض على الكاتب المسرحى أن يدرك الحد الفاصل بين دوره ودور المصلح الاجتماعى أو الداعية السياسى أو المفكر الاقتصادى أو الواعظ الأخلاقى أو رجل الدين . . . إلخ . فميدان الفن تحكمه عوامل جمالية وتشكيلية لا تسمح بحمل أعباء علم الاجتماع أو السياسة أو الاقتصاد أو الأخلاق أو الدين كاملة . إن الوعظ والإرشاد وظيفة رجل الدين ، ودراسة التاريخ من عمل المؤرخ ، وإصلاح المجتمع من اختصاص علماء الاجتماع والاقتصاد ، والدراسات النفسية هى ميدان عالم النفس .. إلخ . ولا يمكن الفنان أن يكون كل هؤلاء فى شخص واحد ، وإذا حاول ذلك فمصيره الفشل حيث إنه يحاول ولوج ميدان ليس من اختصاصه ، وحمل أعباء ليس فى مقدوره القيام بها . عليه إذن أن يركز اهتمامه فى دائرة الفن التى تهتم بموقف الإنسان من كل التيارات الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية ومدى تشكيلها لهذا الموقف سواء بالتناقض أو التناغم ، أى أن الإنسان هو بؤرة اهتمام الكاتب المسرحى ، فى حين

تشكل الظروف والخلفيات المعاصرة مجرد أصداء للوجود الإنسانى ذاته .

أما عن لغة المسرح التى ينقل الكاتب من خلالها مضمونه الفكرى ، فقد أثارت جدلا طويلا فى مصر بين أنصار الفصحى وأنصار العامية ، فقد نادى الفريق الأول بأن لغة المسرح يجب أن تكون بالفصحى التى حملت تراث العرب إلينا من شعر العصر الجاهلى حتى عصرنا هذا . وهى اللهجة الوحيدة القادرة على التغلغل فى نفوس العرب جميعا نظراً لاشتراك الأقطار العربية جميعًا فيها ولاختلاف اللهجات المحلية التى لا تفهم بسهولة . وهى اللهجة الوحيدة الثابتة على مر العصور والأزمان من عصر امرئ القيس حتى توفيق الحكيم ، أما اللهجات العامية المحلية فتختلف باختلاف المناطق الجغرافية وتوالى عصور التاريخ ، وبالتالى لا يمكن الأعمال الفنية التى كتبت باللهجة العامية أن تصمد لاختبار الزمن إذا تطورت هذه اللهجة وتغيرت مدلولاتها وألفاظها .

أما أنصار العامية فينادون بأن انطلاق اللهجة العامية وعفويتها فى التعبير عن الإحساسات والأفكار لأحسن دليل على أنها لغة الفن المسرحى الأصيل الذى يعتمد أساساً على الحوار . ويرون أن اللغة ليست هدفاً فى حد ذاته بقدر ما هى وسيلة للتعبير عما يريد الفنان أن يقوله ، وهذه الوسيلة تختلف باختلاف ما يقوله مما يحتم على الكاتب المسرحى ألا يتقيد بأحكام الفصحى وقوالبها التى تحد من انطلاق التعبير وقوته ، وأن يخضعها ويطوعها حتى لو خرج عن قواعدها وأصولها إلى نطاق العامية

الدارجة لكى يتفادى وضع عمله وراء قضبان الفصحى .

ولم يستطع أنصار الفصحى وأنصار العامية أن يلتقوا فى منتصف الطريق لحل هذه المشكلة التى أصبحت تقليدية وجدلية لا تخرج عن نطاق السفسطة ونسوا فى خضم الجدل والمناظرة أن هناك لغة خاصة بالمسرح لابد أن يتمثلها الكاتب المسرحى ويطوعها ويشكلها بدافع من كيانه الفكرى وبوازع من استيعابه لتقاليد المسرح ، وأن على الكاتب المسرحى أن يوجد لنفسه معياراً خاصًا للتعبير عن الموقف الذى يعالجه وأن يطوع أداة اللغة فى سبيل خدمة عمله . من هنا تصبح المشكلة لغة فن أو لا فن وليست مشكلة فصحى أو عامية . فالمسرح عموماً له لغته الخاصة به التى يفرضها العمل نفسه دون إقحام أحكام خارجية عليه . والمضمون هو الذى يشكل اللغة ويطوعها ، فإذا تنافر معها ، فى حالة فرض الكاتب المسرحى على مضمونه لغة معينة ، فلابد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون . والمسرحية كعمل درامى هى الضحية الوحيدة لمثل هذا الانفصام .

ولعل أهمية هذه القضية تكمن فى أن الحوار الدرامى يعد من أهم العناصر الفعالة والحيوية التى يقوم عليها بناء المسرحية ، ومن خلاله فقط يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه . فإذا كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية ، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة . وعادة ما تعبر الشخصيات والمواقف

عن نفسها بأسلوب الحركة المادية أو النفسية ، وحين تعجز الحركة الدرامية عن الانطلاق يبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عقالها مما يساعد على استمرار المسرحية وتطورها . فالكاتب المسرحى لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الروائى والذى يساعده على التعليق على الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، وإلقاء الأضواء على ما يدور بداخلها ، وربط المواقف بعضها ببعض ، وسد الفراغات التى قد تنشأ فى التسلسل الدرامى . . . إلخ من العوامل التى تسهل مهمته فى إبراز العمل الروائى بالشكل الذى يرتضيه مضمونه .

أما الكاتب المسرحى فلا يملك هذه التسهيلات الروائية . فهو لا يملك أداة أخرى أفضل من الحوار للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق على الأحداث وإحكام تسلسل المواقف وتتابعها وسد الفراغات التى تؤثر على متانة البناء وعضويته . ويتحدد مدى نجاحه أو فشله بمدى توفيقه فى استغلال أداة الحوار . فمن المفروض عليه ألا يدخل بمسرحيته إلى دائرة مغلقة تقترب بالحوار إلى أسلوب النقاش أو الجدل أو الحوار الذى يدور بين الناس فى الحياة اليومية ، لأنه إذا وقع فى هذا الخطأ ، اهتزت شخصياته ، وتعثرت أحداثه ، وتشتتت مواقفه بسبب تفكك السلسلة المنطقية الرابطة لها مما يؤدى إلى إصابة المسرحية بنتوءات وأورام لابد أن تضعف من حيويتها وتقلل من جمالها .

ويفرق الناقد الحديث بين الحوار الدرامى فى المسرحية وبين النقاش والجدل والحوار اليومى بين الناس فى حياتهم العادية . فالنقاش والجدل ولغة الحياة اليومية كلها وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشى النفعى البحت ، أما الحوار الدرامى فلابد أن يمتثل لحتميات الفن وجمالياته حتى يكون ذا أثر وظيفى فى بلورة الشخصيات ، وتدفق الأحداث ، وتسلسل المواقف . ولذلك يخضع الحوار لعامل التطور الحيوى الذى ينقلنا من حالة إلى أخرى ، ومن موقف إلى موقف ، ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويهبط بنا إلى حيث نهاية المسرحية ، وهذا يشعرنا بأن للمسرحية جسماً حياً متفاعلاً ينبض بالحرارة ويشتعل بالحركة المادية والنفسية التى تنبع من التوظيف الدرامى للإيقاع ، والجرس ، والرمز ، والإيحاء ، والتطور ، والنمو ... إلخ من الأدوات التى يستخدمها الحوار فى منح المسرحية الشخصية المميزة لها ، والتى تضيف شيئاً إلى التقاليد الدرامية التى سبقتها من قبل .

نقد الرواية

ينظر الناقد الحديث إلى الرواية نظرة تختلف بعض الشيء عن نظرته إلى الشعر والمسرحية ، وإن كان يستخدم نفس المعايير الموضوعية والمقاييس التحليلية . ولعل اختلاف النظرة يرجع إلى اختلاف الوسائل والأساليب التي يستخدمها الكاتب الروائى عن تلك التي يستعملها الشاعر أو المؤلف المسرحي . فالرواية لا تخضع لمواصفات التمثيل المسرحى أمام الجمهور أو حتى القراءة الشفوية التي نجدها فى الشعر ، ولذلك استطاعت أن تتفادى القيود المفروضة على كل من المسرح والشعر . فالرواية تنهض على علاقة خاصة بين القارئ والروائى تتيح لها إمكانات أشمل من جهة الاندماج المباشر والشخصى فى التجربة النفسية التي عادة ما تتم فى جو يميل إلى الخلوة والوحدة .

والرواية من الأشكال الأدبية التي تحظى بشعبية كبيرة لدى جمهور عريض من القراء ، ومن السهل على أى قارئ عادى أن يتعرف على هذا الشكل الروائى بين الأشكال الأدبية المتعددة . ومع هذا فإنه يصعب على النقاد والدارسين إيجاد مفهوم محدد أو تعريف شامل لفن الرواية نظراً لتعدد اتجاهاته وتطور أساليبه مع توالى العصور المختلفة . فقد تمكن هذا الفن من استيعاب وهضم أنماط كثيرة من الكتابة مثل المقال ،

والخطابات الشخصية والمذكرات ، والدراسات التاريخية ، والوثائق الدينية ، والمنشورات الثورية ، وأدبه الرحلات ، وكتب اللياقة والسلوك الاجتماعي ، وأنماط أخرى من الكتابات النثرية . ويعتقد الناقد الموضوعي التحليلي أن التسهيلات المتعددة والأساليب المرنة التي استخدمتها الرواية كانت ذات أثر سلبي على جماليات الشكل الروائي لأن اهتمام معظم الروائيين اتجه إلى المضمون ، وقل تركيزهم على الأداة الفنية القادرة على توصيله إلى القارئ . والقارئ الذي لا يهتم بالقيم الجمالية الموضوعية ، غالباً ما ينصب اهتمامه فقط على الأفكار المثيرة أو التجاوب العاطفي الذاتي بينه وبين ما يقرؤه في خلوة ، ولذلك فالروائي الذي يحرص على الشعبية الرخيصة فقط غالباً ما يلجأ إلى دغدغة حواس القارئ ومداعبة غرائزه بصرف النظر عن جماليات الشكل الفني لروايته .

نشأ اتجاه قديم في النقد الروائي يحلل مضمون الرواية كما لو كانت دراسة اجتماعية أو إنتاجاً مكتوباً ليس له شكل محدد . وفي الواقع فإن إمكان الرواية الواسعة في استيعاب مضامين كثيرة ومتنوعة أو تحويلها في بعض الأحيان إلى أداة عملية لتحقيق أغراض معينة ، كل هذا يرجع إلى مرونة الشكل وقدرته على هضم كل هذه المتناقضات ، ومع ذلك لا تعني هذه المرونة إطلاقاً أنه لا يوجد شكل فني على الإطلاق ، ولكنها تعني الحركة العضوية والديناميكية لأي شكل لا يخضع لمنطق القوالب الجامدة ، هذا هو مفهوم الرواية الحديثة التي لم تعد تهتم بالمغامرات

والأهوال والصراعات الجسدية والأفكار المجردة بقدر اهتمامها بالإنسان وموقفه من الحياة والكون من خلال شكل فنى مميز يحمل من الإيحاءات والدلالات والمعانى واللمسات ما يزيد كثيرًا على الرواية التقليدية التى تتخذ من السرد الرتيب منهجاً لها ، ركزت الرواية الحديثة على الآثار التى تمارسها ضغوط الحياة على الإنسان ، بمعنى أن الإنسان كان محور ارتكازها فى حين تراجع المجتمع بكل ظروفه الطارئة وملابساتها المؤقتة إلى الخلفية ، ولذلك تكاد تخلو من الأحداث أو الحوادث بمعنى أدق ، لأن الحادث هو ما يقع للشخصية فى حين أن الحدث هو ما يقع داخل الشخصية أو ما يصدر عنها من تصرفات يمكن أن تكون سلوكية ملموسة أو فكرية مجردة .

ويرى النقاد المحدثون أن اهتمام الروائيين بالحياة الداخلية للإنسان يرجع إلى اكتشافات علم النفس . وأدى هذا بالتالى إلى ارتباط الرواية بالمنهج العلمى الدقيق الذى ينأى عن المصادفة كعامل من عوامل البناء الدرامى ، وعن الحيل الهزلية التى لا تهتم إلا بإثارة الضحك ، وعن العناصر الميلودرامية التى تهدف إلى إثارة الدهشة والرعب ولا شيء غير ذلك . بدأت الحبكة فى التراجع إلى الخلف وبرزت أهمية دراسة موقف الإنسان من الكون بحيث يمثل البؤرة التى تنبع منها كل الأحداث والمواقف ، وتتشكل بالتالى البناء الدرامى للرواية . ويقول الروائى الامريكى هنرى جيمس إن الشخصية ليست سوى التجسيد الحى

للحدث فى حين أن الحدث ليس سوى الشخصية تتحرك وتحيا ، وعندما يتكلم النقاد المحدثون عن الشخصية فإنهم يقصدون الشخصية الإنسانية بصفة عامة بصرف النظر عن مركزها الاجتماعى ، أو ثروتها الاقتصادية . فهذه كلها ظروف اجتماعية مؤقتة ، وما يهم الروائى الحديث هو جوهر الإنسان حتى يحطم حدود الزمان والمكان ويخرج بروايته إلى المجال العالمى الإنسانى .

ولكن النقد الحديث لا يرفض الحبكة تماماً كعنصر هام فى بناء الرواية . فالشخصية هى التجسيد الحى للحبكة التى تربط بين الخلفية والشخصية . وبدون الحبكة يحدث انفصام بين الشخصية والخلفية ولا يستفيد أحدهما دراميًّا من الآخر ، ومنذ القرن الثامن عشر لم تعد الخلفية مجرد وصف لمناظر الطبيعة من جبال وتلال وسهول وغابات وبحار بل تحولت إلى تجسيد لأصداء الصراع النفسى الذى يدور داخل الشخصيات . فقد أثبت الفن الروائى قدرته على أن يشكل ركناً هاماً فى الفكر الإنسانى ، لأن إمكاناته كانت أشمل وأوسع من إمكانات الأنواع الأدبية الأخرى بحيث استطاع أن يستوعب أنواعاً متعددة من الأدب وأنماطاً مختلفة من التطور الاجتماعى . وهذا دليل على قدرته على الجمع بين الفن الجميل بموضوعيته وأصالته وبين التسجيل التاريخى والاجتماعى بفائدته الجمة فى دراسة موقف الإنسان من مجتمعه . ولذلك يمكن الحكم النقدى على الرواية من ناحيتين : الأولى من ناحية علم الجمال وإصراره على القيمة الفنية للشكل وعلاقته العضوية بالمضمون

وتجسيد الحياة المعاشة فى كل متكامل ، والناحية الثانية من جهة العلوم الإنسانية وإيمانها بعمق النظرة ، واتساع الأفق ، والالتصاق بالحياة . تجسدت هذه الخصائص كلها فى رواية « الحرب والسلام » مثلا لتولستوى عندما جمع بين التسجيل والفن فى وحدة لا تقبل الانفصام ، فقد جسد تولستوى العلاقة بين حياة الأفراد والمصير العام المتربص بهم ، وكذلك العلاقة بين حركة التاريخ والطبيعة البشرية ، ومن خلال هذا كله تبلورت الحياة بكل صراعاتها ومتناقضاتها .

ويتفق ادوين موير فى كتابه « بناء الرواية » مع كل من ا . م . فورستر فى كتابه « ملامح الرواية » وهنرى جيمس فى كتابه « فن الرواية » على أن البناء الدرامى للرواية هو العامل الأساسى والوحيد الذى استطاع أن يخلق منها فناً قائماً بذاته وله شخصيته المميزة ، ولذلك يجب أن نفرق بين نوعين من الشكل الفنى للرواية : النوع الأول وهو الرواية الملحمية أو البانورامية والثانى وهو الرواية الدرامية التشكيلية التى تهدف إلى الخلق الفنى أولا وأخيراً . فالرواية البانورامية ذات حبكة هزيلة ومفككة ولا ترتكز على حجر زاوية واحد ، والأحداث تعتمد فى تسلسلها على عامل المصادفة ومزاج الكاتب الشخصى . وغالباً ما تأتى النهاية مفتعلة لأن الروائى يعجز عن وضع الخاتمة الطبيعية عندما تجرفه الأحداث بعيداً عن الخط الأساسى ، ولذلك يضطر إلى قطعها وبترها بأى شكل ، وهذا كله نتيجة طبيعية لفقدانه السيطرة الدرامية على الشخصيات المتعددة التى لا

تمثل نفسها بقدر تمثيلها لظواهر طبيعية واجتماعية ، ولذلك غالباً ما تعجز عن شد انتباهنا وإثارة تعاطفنا .

أما الرواية الدرامية فتركز الانتباه على خط أساسى واحد يعتمد على التسلسل المنطقى والتدفق الطبيعى للأحداث من أول موقف فى الرواية تتكشف فيه طبائع الشخصيات وتفكيرها وسلوكها الذى يجب ألا يتغير إلا بناء على احتكاك فعلى وحاسم بالمواقف الدرامية ، وليس لمجرد التدخل الشخصى للكاتب ، وهذا واضح على سبيل المثال فى رواية «النرجسى» لجورج ميرديث ورواية «الكبرياء والتعصب» لجين أوستن حيث لا يحدث أى تطور فى الشخصيات إلا عن طريق احتكاكها بالشخصيات الأخرى داخل مواقف محكمة التصوير ، ولذلك يصعب علينا الفصل بين الشخصية والموقف . وينظر النقد الحديث بعين الاحتقار إلى الوصف العابر لطبائع الشخصيات وانعكاساتها ، لأن الرواية الدرامية تتعدى الوصف السطحى العابر للأشياء إلى التوتر الكامن فى النفس البشرية . وعلى هذا التوتر يقوم الصراع الدرامى لأية رواية ، وهو الصراع الذى يحتم على الروائى أن يهدف إلى التكثيف والتركيز وليس إلى التوضيح والتحليل . فالرواية الناضجة فنياً وفكرياً هى بمثابة بؤرة العدسة التى يرى فيها الإنسان حياته فى ومضات حادة وسريعة .

وإذا كان الكاتب المسرحى يلزم نفسه أحياناً بالوحدات الثلاث : وحدة الحدث والزمان والمكان ، فليس أقل من أن يلزم الروائى نفسه

بوحدة الحدث حتى لا تفقد الرواية حدتها وكثافتها . وعظمة رواية مثل «مرتفعات وذرنج» تكمن فى هذا لأن منهج الرواية الدرامية هو الحذف والاختيار وليس الاحتواء والتجميع ، حذف المسح الشامل للمجتمع والتركيز على قطاع صغير يتيح للروائى التعمق وإرساء الأساس المتين لإقامة بنائه الدرامى الشامخ وليس مجرد العرض الفوتوغرافى لأكبر مساحة مسطحة ممكنة كما تفعل الرواية البانورامية أو الرواية الملحمية أو الرواية الاجتماعية . ولعل هذا من أسباب نشأة القصة القصيرة التى تركز الضوء على رقعة ضيقة جدًّا يمكن أن نرى الإنسانية كلها منها ، أو كما قال جى دى موياسان إن الروائى يجب أن يتعامل مع شريحة اجتماعية واحدة فقط لأن التركيز هو منهج الأدب بصفة عامة .

وفى المستقبل قد تولد أشكال روائية جديدة لا يمكن التنبؤ بها ، ولكننا سنتمكن من التعرف عليها فى حينها وربطها بالتراث الروائى العالمى ، فهذا الفن الأصيل قادر على استيعاب الحياة وبلورتها ، ولذلك يجدد نفسه باستمرار عن طريق تطوير أشكاله وتوليدها حتى يواكب تيار الحياة المتدفق والمتجدد دائماً ، حتى آخر صيحات اللارواية أو الرواية الضد توضح لنا أن هذا النوع الثائر والرافض لكل الأشكال التقليدية للرواية أكثر حرصًا على تجديد الشكل الروائى وتطويره من الذين يساندون الشكل التقليدى حتى لا يتجمد ويتحول إلى قالب يذهب بالرواية بعيداً عن موكب الحياة .

النقد الموسيقى

يؤكد النقد الحديث أن الموسيقى تنهض على المبدأ الموجود فى الفنون الأخرى وهى أنها حسية فى جوهرها بحيث يعتمد تأثيرها على أساس مادى صريح ومحدد فتقوم طبقة النغمة بتحديد درجة ذبذبة الهواء ، كما يتحدد لونها بما فيها من أنغام متوافقة تتوقف حدتها على سعة الذبذبة . أما قوامها فيستمد صفته من وضعه النسبى فى السلم الموسيقى . والموسيقى بطبيعتها فن زمنى ينبع تأثيره من تتابع أنغامها ، وكل نغمة منها تحدد صفة التأثير الجمالى للنغمة التى تليها . وقيمة النغمات تكمن فى التأثير الذى تمارسه على وجدان المستمع ، وتتراوح درجاتها اللانهائية بين الحدة والعذوبة ، بين الخشونة والطلاوة ، بين الارتفاع والهدوء بصرف النظر عن علاقاتها . ولكل درجة من درجات النغم علاقات سيكلوجية شرطية خاصة ، ولذلك تثير النغمات داخلنا خواطر وذكريات . فبعض النغمات توحى بالحرب مثل نغمات النفير ، كما يوحى الكمان بالأحاسيس الرقيقة ، والناى بجو المراعى والسهول . ولكن هذه الإيحاءات السيكلوجية يعاد صياغتها وترابطها من خلال العملية الإيقاعية اللحنية التى يعبر عنها بالتأليف الموسيقى كشكل فنى متكامل . واللحن فى حد ذاته عبارة عن تردد نغمى متتابع مرهون بزمن محدد ، ولكن وظيفته الأساسية تتركز فى

عوامل الإثارة والتنسيق والتنظيم التى يحدثها فى وجدان المستمع .

واللحن فى حد ذاته ليس شيئاً خياليًّا ، وإنما هو شىء حقيقى ، بمعنى أنه مجموعة حقيقية من النغمات ، كما أن اللوحة هى قطعة من القماش الحقيقى مغطاة بألوان حقيقية . ومع ذلك فالخيال يلعب دوراً كبيراً فى تذوق الموسيقى . فعندما نقصد بالعمل الموسيقى صنعة محددة تهدف إلى إحداث تأثيرات انفعالية محددة فى أى جمهور ، فإن العمل الموسيقى فى هذه الحالة يعد شيئاً حقيقيًّا مصنوعاً من مادة ما ، طبقاً لمخطط ما ، مثله فى ذلك مثل العمل الذى ينتجه المهندس . ولكن هذا ينطبق فقط على جانب الصنعة عند الفنان لأن العمل الموسيقى ليس مجرد مجموعة من الأصوات ، بل هو اللحن كما فى رأس المؤلف الموسيقى .والأصوات التى أحدثها القائمون بالأداء والتى سمعها الجمهور ليست الموسيقى إطلاقاً . إنها مجرد الوسيلة التى يعتمد عليها الجمهور فى حالة إنصاتهم الناضج لكى يعيدوا صياغة اللحن الخيالى الذى دار فى رأس المؤلف الموسيقى .

والإنصات الناضج الذى يجب أن نقوم به عند الاستماع إلى الأصوات التى يحدثها أى محاضر فى موضوع علمى مثلا ، فنحن نستمع إلى صوت كلامه ، إلا أن ما يقوم به ليس مجرد إحداث أصوات ، بل هو عرض موضوع علمى . فالأصوات هى مجرد وسيلة لتوصيل الموضوع إلى المستمعين فى أثناء المحاضرة أى لتحقيق الغاية فى التفكير لأنفسنا فى

هذا الموضوع العلمى . فالمحاضرة إذن ليست مجموعة من الأصوات التى أحدثها المحاضر ، بل مجموعة من الأفكار العلمية المتصلة بهذه الأصوات بحيث تجعل من يستمع إليها يفكر فى هذه الأفكار لنفسه من خلال إعادة صياغة أفكار المتكلم . وهذا ما يحدث تماماً فى الحفلة الموسيقية التى نحصل منها على شىء غير الأصوات التى يحدثها القائمون بالأداء ، ففى الحالين نحصل على شىء نعيد إنشاءه ثانية فى عقولنا ، واعتماداً على جهودنا الفكرية والوجدانية . وهذه القدرة ليست فى متناول أى إنسان يفتقر إلى الرغبة فى القيام بالجهد المناسب ، مهما استمع استماعاً منصتاً كاملا إلى الأصوات التى تخترق أذنيه .

ولعل هذا هو النقد الأساسى الموجه إلى الموسيقى الشرقية السائدة فى المنطقة العربية بصفة خاصة . فهى تربط المستمع إليها من خلال الإيقاع المتكرر أو التكرار الإيقاعى الذى يؤثر على جهازه العصبى فيدمنها من خلال الحس فقط وليس بدافع من الخيال الرحب . والمستمع فى هذه الحالة لا يختلف كثيراً عن الشخص الذى اعتاد جهازه العصبى الجلوس على كرسى هزاز مثلا ، فهو لا يستريح إلا إلى الاهتزاز الرتيب له لأنه تجربة حسية أولا وأخيراً وليست لها أية علاقة بالخيال . فهذا النوع من الاستماع نوع بدائى جداً لأن قدرات التخت الشرقى لا تمنح المستمع القدرة على التحليق بخياله وبالتالى لا يستمتع بالتجربة الجمالية التى لا تتاح إلا فى الخيال . وهذه المشكلة ليست فقط من صنع مؤلفينا

الموسيقيين ، بل يشترك فيها المستمع المصرى أيضاً . فقد نشأ منذ نعومة أظفاره على هذه الطريقة المحدودة فى الغناء ، والتى لا تخرج عن حدود التعبير المرتبط بالعواطف البدائية .

ويوضح الناقد الأمريكى جوليوس بورتنوى فى كتابه « الفيلسوف وفن الموسيقى » أن هناك نوعاً من الناس يؤكد أنه لا يملك أية فلسفة له فى الحياة أو فى الموسيقى . ومع ذلك فالمستمع الذى يعلق على أداء ممتاز لمقطوعة موسيقية بقوله إنه يحبها ولكن لا يهمه أن يعرف السبب ، إنما يعبر عن فلسفة بدائية للموسيقى حتى لو كان يعتقد أنه رافض لكل فلسفة . ويؤكد بورتنوى أن هذا النوع من الاستجابة الذاتية للموسيقى بلا أى استيعاب عقلى ، هو نوع بدائى إلى أقصى حد ، ينطوى على الحط من قدرات الإنسان العقلية على التأمل الباطنى والتفكير الناضج . فالمستمع الذى لا يهتم بأى عنصر ما عدا المتعة الحسية إنما يتجاهل قدراته العقلية الكاملة التى وهبها الله إياه ككائن بشرى يجمع بين الحس والعقل والوجدان .

ونفس الكلام ينطبق على المستمع الأكثر ثقافة وعمقاً إلى حد ما ، وذلك عندما يقول إن الإحساس الغامض بالمتعة ، الذى تتيحه له الموسيقى هو إحساس لا تعبر عنه الكلمات . هذا المستمع يخدع نفسه أيضاً عندما يتجاهل قدراته العقلية كإنسان بجانب طاقته الانفعالية الحسية كحيوان . صحيح إن الانفعال العميق الذى تثيره التجربة الجمالية لا

يمكن أن تنقله الكلمات إلى أى شخص آخر لأن التجربة الجمالية شخصية لا يمكن أن يدلى بها إلى شخص آخر بحيث تؤدى إلى نفس التأثير الانفعالى. أما إذا كان هذا المستمع يعنى أن التجربة الجمالية تتعلق بالانفعالات وحدها ، وأنها إذا حللت تفقد تأثيرها ، فإنه بذلك إنما يقصر تذوقه الموسيقى على المستوى الحسى وحده .

ويمكن المستمع المصرى أو العربى أن يطور الموسيقى الشرقية إذا ما أدرك أن من واجبه أن يحاول بتفكيره فهم السبب فى إحساسه بجمال النغم وسحره ، لا أن يقنع بمجرد المتعة والنشوة اللتين تثيرهما الموسيقى ، عليه أن يعرف كنه العوامل الكامنة فى تركيب الموسيقى وفى أدائها بحيث أمكنها أن تنقله إلى حالة النشوة تلك . فمن الخطأ الظن بأن تحليل التجربة الجمالية يقضى عليها . فالموسيقى لا يقل تأثيرها إذا ما حاولنا إدراك سر استجابتنا لسحرها. فالمعرفة لا تقضى على الانفعال ، وإنما تهذبه. مع العلم بأن كل ما نستطيعه حيال نقدها هو شرحها وتحليلها إلى عناصرها اللحنية والهارمونية مع إيضاح بنائها وشكلها الفنى . بل إن الغربيين أنفسهم — فى أوروبا وأمريكا — مازالت أغلب شعوبهم تعانى من الأمية الموسيقية مما يجعلهم دائماً بحاجة إلى مثل هذا الشرح والتحليل والإيضاح . ولذلك يقول الناقد الأمريكى بورتنوى إن دور الناقد الموسيقى لا يحتل فى الولايات المتحدة هذه الأهمية لأن الشعب الأمريكى فى نظره شعب أمى من وجهة النظر الموسيقية . ومع ذلك تظل الحاجة ملحة إلى الدور الحيوى

الذى يقوم به الناقد ، لأننا نفتقر إلى أوليات المعرفة النظرية الموسيقية . وقليلون جداً هم الذين يمكنهم أن يقرءوا أويكتبوا الموسيقى البسيطة على حد قول بروتنوى .

ولكن مهما تعقدت الموسيقى فهى فى جوهرها مجرد نغمات فى لحن وأصوات فى إيقاع . إلا أن الأصوات لا تتخذ لنفسها مجرد علاقة لحنية مع غيرها فى لحظات متتابعة وعلاقات متناسقة مع غيرها فى الهارمونى . إنما تظهر الأصوات فى إيقاع ، والإيقاع فى الموسيقى ، شأنه شأن الإيقاع فى الشعر ، هو سحره الأساسى ولنفس الأسباب . ويقول إروين إيدمان فى كتابه «الفنون والإنسان» إن الإيقاع هو الذى يتيح لنا الاستماع للموسيقى بإدراك وجدانى ، أما النغمات فتتدرج فى وحدات من السهل فهمها عقليًّا . ولكن الإيقاع فى الموسيقى ذو فائدة عظمى أكثر من مجرد كونه وسيلة تيسر الفهم لأن جهازنا العصبى ذو طابع إيقاعى ، فنحن مخلوقات تتصف أجهزتها التى تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها بأنها إيقاعية رتيبة فى عملها ، ونحن مخلوقات كذلك تتأثر إيقاعاتها بأسلوب مباشر بتلك الإيقاعات الخارجية التى تطرق الأذن ، وحياتنا الوجدانية كلها ذات طبيعة إيقاعية لدرجة أن أفكارنا تخطر لنا على شكل مد وجزر .

وتنبع العلاقة الأولى بين الإنسان والموسيقى فى الإيقاعات الكامنة فى كيانه الجسدى والفكرى ، والتى تستجيب على نحو تلقائى عجيب

لإيقاعات الموسيقى ، فالتغير الذى يطرأ على الإيقاع لابد أن يحدث فى نفس اللحظة تغيراً فى كيان الإنسان وفكره . ولعل الموسيقى تنفرد بخاصية لا نجدها فى أى فن آخر ، وهى إما أننا نسمعها أولا نسمعها . وفى حالة سماعها لا تنفصل مساحتها الزمنية عن الوقت الذى نعيشه ، فنحن نندمج مع زمنها وإيقاعها بحيث يستغرقنا تماماً اطرادها الإيقاعى . ولكن هذا لا يعنى أن الإيقاع هو الأساس الوحيد الذى تستند إليه الموسيقى كما يعتقد بعض المهتمين بالموسيقى الشرقية . فالإيقاع هو الشرط النوعى لكل موسيقى ، لكنه ليس الكيان الذاتى لأى منها . قد يقال إن هذا الكيان ربما كان أكثر تمثلا فى الخط اللحنى الذى يربط المستمع بمحاذاته . وكل ما يفرق الفن التشكيلى عن الموسيقى فى هذا المجال أن الارتباط يتحرك مع الموسيقى على نحو أكثر ألفة وحدة منه مع الخطوط فى الفن التشكيلى . وحينما يندمج المستمع فى الموسيقى وتستغرقه ألحانها . يعيش لحظتها مع ذلك التتابع الذى يتألف من ارتفاع وانخفاض النغمات ومن تفرقها وتجمعها ، وهى التى يتكون منها البناء اللحنى للمؤلف الموسيقى .

إن حياة اللحن ، ذلك الموضوع المجرد اللا مكانى الذى يشدو خلال الزمان ، هو حياة المستمع ، وإن إرادتنا لتتجسم فى موج الموسيقى الطاغى وتعقدها كما يقول شوبنهاور الذى يؤكد فى المجلد الأول من كتابه « العالم إرادة وتخيل » أنه تتجلى فى الموسيقى – قبل أى شىء آخر – قدرة الفنون على السمو بنا فوق صراع الإرادة ، إذ ليست الموسيقى – بحال من

الأحوال نسخة من المثل أوروح الأشياء، بل هى نسخة من الإرادة ذاتها . فهى تبين لنا الإرادة المتحركة والمتصارعة والمتنقلة دوماً ، والتى دائماً ما تعود إلى نفسها لتبدأ صراعها من جديد . وهذا هو السبب فى أن تأثير الموسيقى أقوى وأكثر نفاذاً من تأثير الفنون الأخرى ، لأن هذه الفنون تتكلم عن الظلال فحسب فى حين تتكلم الموسيقى عن الأشياء نفسها. ويقابل الإيقاع فى الموسيقى التناسق فى الفنون التشكيلية . ومن هنا كانت الموسيقى والهندسة المعمارية متضادتين ، فالهندسة المعمارية– كما يقول جيته– موسيقى متجمدة ، والتناسق إيقاع صامت .

وقد تنبع المتعة الحسية التى تثيرها الموسيقى من عناصر ثلاثة : النغمة والإيقاع واللحن . ولكن تبدو الموسيقى للعقل الموسيقى المدرب أكثر من مجرد نغمات أو إيقاعات أو ألحان . وربما لا يوجد فن يبز الموسيقى بحيث يمكن أن يكون أكثر ذهنية فى جوهره ، وأنقى فى صفته . ومن الواضح أن تعقيد البناء الموسيقى لا يجد تعبيراً إلا فى الموسيقى ذاتها ، فلا اللغة ولا الحياة تتيح مثل هذا التضافر والتشابك الداخلى على النحو المتاح فى تلك الأشكال الفنية ذات الوجود المؤقت فى الزمان ، والتى نسميها التأليف الموسيقى . إن هذه التكوينات ذهنية فى مضمونها . إنها مضامين موسيقية أو أفكار مرتبطة ببعضها ارتباطاً داخليًّا ، لأن توزيع فكرة موسيقية توزيعاً يعتمد على تنويع الأنغام ، عملية تتطلب مهارة حسابية لا تتأتى فى لغة الكلام إلا لأساطين المنطق . إن أية مدونة موسيقية عبارة عن كيان

عضوى من الأفكار المترابطة ترابطاً منطقياً، وهذا ما قصده شوبنهاور عندما قال إن السيمفونية المتكاملة الناضجة قد تكون نسخة ميتافيزيقية كاملة مطابقة للوجود كله.

وإذا كنا نعترف بوجود المتعة الحسية فى تذوق الموسيقى، وإن أحداً لن يولع بالموسيقى إلا إذا فاق الآخرين فى تأثره بالمتع الحسية للإيقاع، فإن ذلك لا يعنى أن يترك المستمع هذا التأثر لكى يضعف قدرته على الإنصات. فإن أى تركيز على المتعة التى تحدثها الأصوات ذاتها تؤدى بالتالى إلى تركيز العقل على مجرد الاستماع، وليس الإنصات الذى ربما أصبح متعذراً فى هذه الحالة. وهذا ما يحدث بصفة خاصة فى تذوق الموسيقى الشرقية، إذ أننا لم ننتقل بعد من مرحلة الاستماع إلى مرحلة الإنصات الذهنى. فكل متعتنا هى متعة حسية نابعة من رتابة الإيقاع الذى يدعونا إلى الاسترخاء وليس إلى التفكير. ولذلك تستولى الموسيقى الشرقية على حس المستمع وليس على عقله أيضاً، مما يجعل أثرها ضعيفاً على سلوكه الاجتماعى لأن التأثير الحسى يرتبط مؤقتاً بزمنه فقط، ويزول بمجرد الانتهاء من عزف المقطوعة.

والواقع أن عالم الشكل الموسيقى عالم مجرد تماماً مثل العمليات الذهنية التى تدور فى عقل الإنسان. وهذا الشكل لا يوجد فى كيان غير كيانه هو، إلا أن أوجه تعقيده ووضوحه لا يدانيه فيها أى مجال آخر من مجالات الوجود. والكون الذى نسمعه فى الموسيقى هو بناء يستخلصه

العقل من خلال الأذن . وحين تستولى الموسيقى على حس المستمع وعقله ، تتحول سيمفونيات برامز أو موزار أو بيتهوفن مثلا إلى عوالم حقيقية قائمة بذاتها ، أكثر توقداً وتجانساً من ذلك العالم المشوش الذى يجبر كياننا الخيالى على الحياة فيه . ومن الواضح أن الموسيقى لا وجود لها إلا على نحو مسموع ، إلا إذا تخيلناها بصورة مسموعة ، وهى فى غالبيتها تعتمد على الذاكرة والتنسيق العقلى . والمستمع المتمرس يدرك أن الصفة الحسية للأصوات الموسيقية هى المظهر الثانوى الخارجى لتلك العلاقات الفكرية والنفسية التى تحرر خيال المستمع من منطق الأشياء التقليدية وشئون الحياة العادية ليعيش فى ذلك التشكيل الرياضى الخالص المجرد للصوت .

وبسبب هذه العلاقات العقلية والفكرية التى تبتعثها الموسيقى الكلاسيكية ، فقد وجد فيها الناقد الموسيقى مادة خصبة للدراسة والتحليل ، والشرح والتوضيح ، فالنقد هو عملية عقلية وفكرية تبحث عن السبب المنطقى وراء المتعة العقلية والحسية التى تقدمها لنا الموسيقى . أما الموسيقى التى تعتمد على الإيقاع كأساس لإثارة المتعة الحسية فقط ، فلا يمكن أن تقدم للناقد مادة حقيقية قابلة للدراسة والتحليل . فهى فى جوهرها موسيقى بدائية لم يلعب العقل الإنسانى دوراً حيوياً فى إعادة صياغتها وتشكيلها ، وبالتالى فهى تخاطب الحس وتتجاهل العقل مما يجعلها بعيدة عن العلوم الحديثة للموسيقى ، والنقد

الموسيقى علم يعتمد فى تحليله ودراسته على مثل هذه العلوم ، ولذلك فقد تجاوز موسيقى الإيقاع والحس إلى موسيقى العقل والفكر والخيال .
ومن هنا كان السر فى أن الموسيقى الشرقية السائدة فى المنطقة العربية تفتقر إلى النقد الموسيقى المنهجى ، فالمسألة لا تخرج عن مجرد انطباعات شخصية يسجلها الناقد فى الصحف والمجلات ، هذا إذا اعتبرناه ناقداً أصلا .
ولن يوجد عندنا مثل هذا الناقد الموسيقى إلا إذا انتقلت الموسيقى الشرقية إلى مرحلة العقل والفكر والخيال ، وهى المرحلة القائمة على العلم والدراسة ، وليس على مجرد الموهبة البدائية ، وهذا لا يعنى التخلى عن أصالتنا الموسيقية ، بل يهدف إلى اللحاق بموكب العصر الذى سبقنا كثيراً فى مجال العلوم الموسيقية .

النقد التشكيلى

يقول الفيلسوف الألمانى شوبنهاور فى المجلد الثالث من كتابه « العالم إرادة وتخيل » إننا نستق متعتنا من الفن التشكيلى من تأمل الشيء دون أن نخلطه بالإرادة الشخصية أو المنفعة الذاتية ، فنهر الراين عند الفنان التشكيلى مجموعة مختلفة من المناظر الساحرة تثير الحواس والخيال بما توحى به من جمال ، أما المسافر العادى الذى لا يهتم إلا بشئونه الشخصية فيرى نهر الراين وشاطئيه مجرد خط ، والكبارى مجرد خطوط أخرى تقطع ذلك الخط الأول . وهذه الحقيقة يوضحها روجر فراى فى كتابه « الرؤية واللوحة » عندما يقول إننا لا نستخدم فى عملية الرؤية التى نمارسها فى أثناء اليوم أبصارنا بأى معنى جمالى على الإطلاق ، ونحن نبصر ذلك القدر من الأشياء الذى يهمنا أمره ويفى بأغراضنا ، أما الجانب التشكيلى من المنظور من لون وخط وشكل وحجم فهذا مالا نراه على الإطلاق ، فى هذا الجانب تكمن مهمة الفنان التشكيلى الذى يقدم للمشاهد ما لا يراه فى حياته اليومية ، وهى المهمة التى يقوم الناقد التشكيلى بتوضيحها وتحليلها حتى يستمتع بها أكبر قدر ممكن من المتذوقين .

ويرى النقد التشكيلى الحديث أن العمل الفنى لا يقلد الطبيعة لأنه

ليس نسخة مكررة منها بل بناء عضوى قائم بذاته . ولا يهم نوعية المضمون الذى يختاره الفنان التشكيلى لعمله لأن قيمته الحقيقية لا تكمن فيه ، وإنما تنبع من الأحاسيس الجمالية التى يثيرها فى داخل المشاهد . فالمشاهدة فى حد ذاتها تجربة جمالية سيكلوجية تعيد تشكيل أحاسيس المشاهد وتنسقها تجاه العمل مما يمنحه إشباعاً نفسيًّا لا تتيحه له حياته اليومية المشوشة . ولكى يصل الإشباع النفسى والفكرى منتهاه يتحتّم على المشاهد ألا يجهد نفسه فى البحث عن الأصل أو المادة الخام التى استق منها الفنان عمله التشكيلى الذى ينفصل تماما عن الأصل ، ويستقل بحياته بمجرد أن يكتمل ، ولذلك فالفنان الذى يجهد نفسه فى تقليد الطبيعة قد يجنى على عمله الذى يفتقر إلى المعنى الفنى المستقل ، فى حين نجد فى لوحة لا تمت إلى الأشكال الطبيعية التقليدية بصلة الكثير من المعانى والدلالات والإيحاءات والمثيرات السيكلوجية . ولذلك من الطبيعى فى الفن أن ينفصل العمل الفنى عن مدلولاته التقليدية التى تعارفنا عليها فى حياتنا اليومية ، ولكن هذا لا يعنى بأية حال من الأحوال انفصاله عن الإنسان . فالفن التشكيلى يسعى أساساً إلى تقديم العالم إلى الإنسان فى شكل أكثر موضوعية وجمالا ومنطقية .

ويؤمن الناقد التشكيلى المعاصر بأن النسبية تتحكم فى عملية التذوق الفنى التى يقوم بها المشاهد . فهى تختلف باختلاف بيئته وثقافته وظروفه الماضية ، ولكن هذا لا ينفى ضرورة التناسب بين نضج العمل الفنى وبين

النضج الفكرى لدى المشاهد. فليس من السهل بالنسبة لمشاهد لم يتمرس بتقاليد الرؤية الفنية أن يتذوق لوحة أو تمثالا من النوع الطليعى أو التجريبى، فلابد من وجود أرضية مشتركة بين الفنان والمشاهد حتى تنتقل التجربة السيكلوجية بكل أبعادها الجمالية إلى المشاهد. وإذا كان علماء النفس يقولون إننا جميعا نستجيب للمنبهات الحسية استجابة آلية، فإن مثل هذه الاستجابة عند معظم الناس مجرد شيء بدائى لا يعدو أن يكون اختلاج عضلة أوفورة عصب حسى لايكاد يلحظ، أما الرسام أوالمثال فيحيل أحاسيسه إلى استجابات حركية ثم يجسد تلك الاستجابات على لوحة أوفى قطعة من رخام، وإذا كانت الألوان والأشكال تستوقف الأنظار بدرجات متفاوتة، فإن المشاهد الذى يتأمل عملا من أعمال الفن التشكيلى يستوقفه ويثير اهتمامه ما فيه من قيم تشكيلية مميزة له، وهى القيم التى تهم العين أساساً ثم تنتقل بعد ذلك إلى عقل المشاهد ووجدانه.

ويرى النقد التشكيلى ضرورة الاعتماد على التقاليد الفنية التى تركها تراث الأجيال السابقة.، لأن الفنان التشكيلى لا يبدأ من فراغ. فهويبدأ من حيث انتهى من سبقوه لكى يضيف الجديد إلى رقعة التقاليد. وشتان بين التقاليد والتقليد، لأنه إذا تحولت التقاليد إلى مجرد تقليد للتراث السابق فسوف يفشل الفنان فى إيجاد مكانة لفنه بين الرواد الأصلاء. ومن هنا يتحتم عليه أن يستوعب التقاليد جيدا حتى تترسب فى اللاوعى

عنده ، وتكون بمثابة الضوء الهادى الذى ينير له الطريق نحو إنجازات جديدة أصيلة . فالتقاليد مكانها فى الخلفية الفنية والفكرية عند الفنان بحيث تساعده فقط على استكشاف أسلوبه الخاص به ، وتجنبه الدخول فى طرق مسدودة ومتاهات جانبية . وكما يقول الروائى الإنجليزى د . هـ . لورانس إن اللوحة تخلد فقط بالحياة التى نضعها فيها ، بمعنى أن اللوحة التى تعتمد على التقليد أو النسخ أو النقل الفوتوغرافى لا تملك الحياة الخاصة بها ، وبالتالى لا يمكن أن تخلد أو تعيش . ويعبر دى ويت باركر عن هذه الحقيقة الفنية ، فى كتابه « مبادئ علم الجمال » عندما يقول :

« لا يكفى أن تحركنا اللوحة عن طريق الوجود التعويضى لشيء مثير مرسوم فى الصورة ، بل يجب أن تهزنا على نحو أكثر فورية عن طريق مخاطبة الحس مباشرة ، فالتصوير الذى يقدم لنا شيئاً يشبه البحر مثلا يستولى على مشاعرنا من خلال ما يملكه البحر من قوة وتأثير فى نفوسنا . ولكنه لا يصيب هذا الهدف بسرعة مثل صورة لنفس المضمون تبهرنا بما فيها من خضرة وزرقة وخطوط متماوجة . فالأولى تستميلنا من خلال الخيال ، والثانية من خلال الخيال والحواس معاً » .

وهذا يؤكد أن أدوات الفنان التشكيلى مثل العلاقات اللونية ، والمساحة ، والتناسب ، والتناغم ، والإيقاع يمكن أن تثير الخيال والحواس معا إذا ما أحسن توظيفها فى تصميماته ، لأنها تتسلك خصائص موضوعية وصفات مطلقة لا توجد فى الأشكال الطبيعية التى نصادفها فى

حياتنا اليومية . وهذه الخصائص والصفات تنبع من الوحدة العضوية التى يتمتع بها العمل الفنى . وكما أن تعبير الوجه البشرى لا يستند إلى جمال القسمات أو تناسق الملامح ، بل ينبع من شخصية صاحب هذا الوجه بوصفها كلاً موحداً ، فإن تعبير العمل الفنى أيضاً لا يستند إلى جمال تفاصيله أو تناسق أجزائه ، بل ينبع من الطابع العام لهذا العمل الفنى بصفته وحدة متكاملة . والواقع أن القوة التشكيلية التصويرية التى تتصف بها روائع الفن إنما هى وليدة ذلك التكامل الجمالى الذى يجعل من العمل الفني الواحد وحدة منسقة يدرك مضمونها فى شكلها . وليست وحدة العمل الفنى وحدة حسية ، بل هى وحدة وجدانية فكرية عقلية أيضاً . وهذا يعنى أنه ليس من شأن الأعمال الفنية الأصيلة أن تستثير لدينا إحساسات متفرقة مشتتة ، بل هى تركز كل مشاعرنا حول العاطفة الفنية الأساسية التى تمثل نواة الموضوع الجمالى . ولعل هذا هو السبب فى أننا حين نشاهد عملا فنيًّا أصيلا ، ندرك أن أمامنا مضموناً جماليًّا قد اتحدت صورته بموضوعه ، واتحد موضوعه بصورته ، فأصبح يحمل فى ذاته معناه ، وكأنما هو عالم خاص قائم بذاته ، وفى هذا يقول لورانس بويرمير إن الألوان ، والمساحات ، والنغمات الموسيقية ، والألفاظ ، لا تحمل قيماً جمالية إلا إذا صيغت ، أو رتبت بشكل متميز له معنى ودلالة .

وقد أوضح الناقد الإنجليزى وولتر باتر أن كل فن إذا كان موفقاً فإنه يستغل مادته الذاتية ومصادره الفنية المتنوعة والنوعية ، ولا شك فى أن

المتعة التى نستمدها من الفن التشكيلى نابعة أساساً من العين ، ذلك الجهاز الذى يتعامل معه المصور أو المثال بالذات . ولذلك فإن النقاد والمعاصرين منهم بصفة خاصة يؤكدون – على نحو ما يفعل ألبرت بارنز فى كتابه «الفن فى التصوير» – القيم الأولية والتشكيلية فى فن التصوير والنحت ، وليس ثمة سبب منطقى يمنع التصوير من أن يكون مثل الموسيقى فنًّا مجردًا تماماً ، بحيث تصبح عناصر الخط واللون والكتلة هى كل ما يستولى على اهتمام كل من الفنان والمشاهد على حد سواء ، ولذلك فإن الناقد المعاصر يهتم أساساً بدراسة القيم التشكيلية فى اللوحة أو التمثال ، وبالتالى فهو يركز على تحليل التخطيط الهندسى لتكوين الصورة أو إقامة التمثال . بمعنى آخر يهتم بتوزيع الألوان على المساحة ، أو النسب على الكتلة بصرف النظر عن المادة التى استقى منها مضمونه . ولا شك أن هناك من النقاد التشكيليين المعاصرين من ينادى بفن لا يعبر عن أشياء مهما تكن ، بحيث ينصب الاهتمام فيه على ما يخاطب العين بصفة مباشرة لأنه لن يكون هناك شيء مصور تقليدي يصرف الانتباه ويشتت الخيال إلى دلالات بعيدة عن المعنى الفنى للعمل .

ويقول إريك نيوتن فى كتابه «معنى الجمال» إن الفنان التشكيلى لا يسعى إلى نقل الطبيعة نقلافوتوغرافيًّا ، وإنما يحاول من خلال مصادر فنه وأدواته أن يحول مظهرًا من مظاهر الطبيعة العرضية إلى موضوع مطلق ومحايد نظراً للاختلاف الجوهرى بين الفن والحياة . فالشجرة على سبيل

المثال تنمو فى الطبيعة نتيجة لأسباب بيولوجية بحتة تتمثل فى بذر البذرة ، والرى ، والفلاحة ، والمناخ . . . إلخ ولذلك فالهدف منها هو المنفعة وليس الجمال ، أما الشجرة التى تنمو فى لوحة تشكيلية فإن الفنان يرسمها ويطورها لأسباب جمالية بحتة ، ومن هنا كان الاختلاف أو الاتفاق بينها وبين شجرة الطبيعة غير ذى موضوع . ويحكى عن الرسام الإنجليزى تيرنر أنه أقام ذات يوم معرضاً للوحاته ، وفى أثناء جولاته المعتادة بين الجمهور المتردد على المعرض سمع سيدة تقول له وهى تشير إلى شجرة فى إحدى لوحاته بأنها لم تر فى حياتها شجرة بهذا الشكل ، فقال لها تيرنر بمنتهى البساطة ، إن ذلك هو ما قصد إليه تماماً .

هذه الحقيقة الفنية توضح لنا أن الموضوع ليس العنصر الذى يخلق الصورة ، مما يوجب على الفنان ألا يعتمد على التأثير الإنسانى فى اللوحة كبديل عن المتعة الجمالية ، فلابد أن تحقق العناصر المعروضة فى الصورة قيمة تشكيلية بذاتها . فما يجب أن يراه الناس فى حياتهم اليومية يجب أن يمتلك القدرة على التأثير المباشر من خلال اللون والخط إذا ما انتقل إلى مجال الفن التشكيلى . فهناك فرق شاسع بين الصدق الفنى والتصوير الفوتوغرافى . فغرابة اللون التى يستحيل وجودها فى الطبيعة قد نجد ما يبررها من الناحية الجمالية ، كما أن موضوعاً مؤلفاً من خطوط لم يسبق لأى منظر طبيعى أن تضمنها ربما استطاع أن يجعل المنظر حقيقيًّا على نحو جمالى . ولذلك فالصدق الفنى يحتم تحريف الطبيعة وتغيير ملامحها فى

أجزاء اللوحة التى تصبح فى هذه الحالة أصلا وليس مجرد نسخة طبق الأصل ، أما اللوحة التى يصر فيها الفنان على منافسة آلة التصوير الفوتوغرافى فإنها تصبح مجرد نسخة لأصل موجود فى الطبيعة ، وغالباً ما ينصرف المشاهد عن النسخة إذا ما وقعت عيناه على الأصل أو ما يشبهه .

إذن فالفنان التشكيلى سيد للطبيعة وليس عبداً لها يسعى فى ذلة وخنوع لمحاكاتها وتقليدها . ويؤكد النقد الحديث أن الهدف النهائى للفنان التشكيلى يكمن فى الحقيقة الجمالية وحدها . وهذه الحقيقة تتجسد فى المتعة التشكيلية التى يحس بها الفنان فى لحظة معينة من لحظات الرؤية ذات الصفاء الحسى والشفافية الصوفية فيضعها فى لوحة أو يجسدها فى حجر . ولا يستطيع الفنان بلوغ هذه الحقيقة إلا من خلال اللون والخط لأنهما اللغة الوحيدة التى يستطيع التحدث بها . وما يبرر أية تشكيلات يصنعها الفنان من عنصرى الخط واللون ، هو الجمال التشكيلى الذى ينتج عنها بكل ما يحمل من تركيز وتكثيف وبلورة وصفاء . ولذلك فإن أفضل اللوحات ربما لا تكون أصدقها بالمعنى الحرفى للكلمة والذى يعتمد على نسخ الطبيعة . وهذه الحقيقة تنطبق على الفنون كلها لأن الفن له واقع خاص به ، مستقل ومختلف تماماً عن واقع الحياة . بل إن واقع الفن أفضل بمراحل من واقع الحياة ، لأنه تخلص من كل عوامل التشويش والاضطراب والضياع التى غالباً ما تسيطر على الإنسان فى صراعه اليومى

من أجل البقاء ، هنا يكمن الدور الحيوى للفن فى حياة الإنسان إذ يمنحه المعنى ، والإيحاء ، والدلالة ، والإشباع النفسى والروحى ، والتنسيق الحسى والوجدانى وغير ذلك من العناصر التى تعجز الحياة عن تقديمها للإنسان ، ومن هنا أيضًا كانت ضرورة النقد الفنى الذى يساعد الإنسان على تذوق الأعمال الفنية ، وبالتالى يسعى إلى جعله إنساناً أفضل يعشق الجمال والحق والخير.

النقد السينمائى

من المعروف أن النقد السينمائى يعد من المناهج النقدية الحديثة إذا ما قورن بالمناهج التى تحلل الأعمال الفنية سواء فى مجال الشعر أو المسرح أو الرواية أو الموسيقى أو الفن التشكيلى ، ولكن على الرغم من حداثة منهج النقد السينمائى واختلافه عن هذه المناهج النقدية – فإنه يستمد جذوره وتقاليده منها ، ويتخذ منها قاعدة للانطلاق نحو آفاقه الفنية الخاصة به ، ولعل صعوبة النقد السينمائى تكمن فى استعانته وضرورة استيعابه لتقاليد الشعر و المسرح والرواية والموسيقى و الفن التشكيلى ، وإن كان لايتقيد بحدودها ، بل عليه أن يخلق المعايير الخاصة بالفن الذى يقوم بتحليله . وهو فن – كما نرى – شامل يجمع بين مختلف الفنون ، وعليه أن يمزج بينها فى وحدة عضوية حتى يحصل على شخصيته المتميزة المستقلة ، وحتى لايتحول إلى صورة مكررة لواحد أو أكثر من هذه الفنون .

وهذه عملية معقدة متشابكة تتطلب من الناقد السينمائى الثقافة الموسوعية ، والبصيرة النافذة ، والحس المرهف ، والوعى العميق .

فإذا ألقينا الضوء على العلاقة بين السينما و الشعر فسنجد أن موقف الناقد السينمائى موقف حساس وغامض وشائك . فاستعمال كلمة « الشعر » فى ذاتها استعمال مبهم دائما ، حتى حين تقتصر على الاستعمال

الأدبي ، وإذا ماطبقت على المجال السينمائى فهى تعنى أن الفيلم يتضمن لحظات من الشحنات العاطفية الطاغية ، كما يشتمل على مواقف متعددة الأبعاد من الحوار والأداء غنية بمعانى القيم الإنسانية وتوضيح تجارب الحياة وإدراك جوهرها . وهى تعنى أيضا أن الفيلم فن يملك من المرونة والبلاغة ما يتيح للفنان السينمائى موارد تعبير تستخرج كل ماعنده من حساسية ووعى وإدراك . وهى تعنى كذلك أن هذه الموارد لاتتوافر بالطريقة نفسها فى فنون الإلقاء القصصى والمسرحى الأخرى ، وأن يصبح الفيلم عملا فنيا خاصا بذاته ، كما يصبح الفنان السينمائى متخصصا . إذن فمفهوم الشعر فى السينما لايعنى أن الفيلم مجرد بديل للمسرحية أو الرواية ، ولكنه فن له خصائصه المتميزة التى تثير من الأحاسيس الفنية لدى الفنان والجمهور ما تعجز الفنون الأخرى عن إثارته .

وكان الناقد السينمائى الإنجليزى روجر ما نفل قد ركز مراراً — فى مجلة « بنجوين فيلم ريفيو » التى رأس تحريرها بين عامى ١٩٤٦ — ١٩٤٩ — على المفهوم الموضوعى للشعر فى مجال السينما ، وهو المفهوم الذى أصبح فيما بعد من التقاليد التى ترسخت فى ذهن معظم الذين اشتغلوا بالنقد السينمائى فى عالمنا المعاصر : فقد أوضح مانفل أن الفضل فى الاستفادة بروح الشعر فى السينما يرجع إلى سرعة تحرك الصور فى الفيلم مع الاستخدام الواعى للصوت ، وهى من العوامل التى تضفى عليه الجمال

والقوة و المعنى المكثف الذى يميز الشعر.

ويكمن الشعر فى الفيلم فى أفضل استخدام لهذه الإمكانات المتاحة للفنان السينمائى بصفة عامة و للمخرج بصفة خاصة تماما مثلما تنجم قوة الشعر الأدبى عن إمكانات الكلمات والتراكيب اللغوية والفنية التى تستخدم لتجسيد التجارب النفسية ! يقول مانفل موضحا فكرته :

« إن الشعر يستمد الكثير من الدماء اللازمة لحياته من الخيال ، وعن طريق التشبيهات وبالمقارنات المتقاربة تصبح الملاحظة أشد حدة وتزداد الخبرة وضوحا وخصبا : كان جريفيث يعتبر أنه قد حقق غرضه – وما ينطبق هنا على جريفيث بصفته فنانا سينمائيا ينطبق على أى أديب أوكاتب وصفى آخر – لو أنه مكّن المتفرج من أن يشارك بحيويته فى عملية سقوط بابل ! ويبدأ الشاعر فى أن يحل محل الكاتب الإخبارى حينما يبدأ مجال المشاركة العاطفية الخيالية ، كما يصبح المتفرج نفسه عنصرا حيويا فى تطور الحركة عن طريق مخيلته . هنا يجب على الفنان السينمائى أن يبذل كل محاولة ممكنة لبلوغ المستويات العالية من الشعر » .

إن مقارنة الصور بعضها ببعض وتداخلها لهو من أبسط و أهم الأمور التى يركز عليها الناقد السينمائى فى تحليله للفيلم ؛ فكل صورة تزيد من دلالة الأخرى . ووسيلة السينما كما هى الحال مع وسيلة الشعر تستمد قوتها من المقارنة بين الصور ، ومن تلك العلاقة السريعة التى يولدها استيعاب التجارب الإنسانية . إن الصورة والصوت فى الفيلم هما الأساس الذى تنهض

عليه شاعريته . وبعض الأفلام عبارة عن قصائد غنائية ، وسلسلة من الصور الوصفية المرتبطة بعضها ببعض من خلال وحدة الإحساس والجو ، وهى وحدة تسيطر على التصوير وتحقق لنفسها مايشبه الايقاع الذى تلتزم به أبيات الشعر فى قصيدة ما .

وينطبق هذا أيضا على لمسات الصوت والموسيقى التى تدخل الأذن شريكا فى استيعاب الموضوع والإحساس بأبعاده المختلفة .

أما المقارنة بين السينما والمسرح فتختلف هى والمقارنة بينها وبين الشعر : فالشعر فى جوهره روح تسرى فى الفنون كلها ومنها السينما ، أما المسرح فشكل أدبى فنى قد يُعد الأب الشرعى للسينما ، لكنها امتلكت من الإمكانات الفنية ماجعلها تستقل عنه تماما . والناقد السينمائى لايستطيع أن يغض الطرف عن الفروق الجوهرية بين معالجة القصة السينمائية ومعالجة النص المسرحى ، وخاصة إذا كانت هذه القصة مأخوذة عن مسرحية : ففى المسرح تنحصر الحركة بين ثلاثة جدران فوق المنصة بحيث تصبح أكثر الأحداث موصوفة أكثر منها مرئية .

وبرغم تطور المسرح الحديث واستخدام الأساليب العصرية فى الإضاءة وتغيير المشاهد بهدف الوصول إلى مستويات البهر السينمائى – فإن وحدة الزمان والمكان والحركة لايمكن التخلص منها بسهولة . أما الفيلم فلايُلزمُ الكاتب التقيد بهذه القيود المسرحية ، بل إن خاصية السينما الأولى هى التحرر من تلك القيود ، لذلك أصبح من الممكن استخدام أساليب

يعد استعمالها مقصورا على الفن السينمائى الذى يمتلك إمكانات تميزه من الفنون الأخرى .

فى المسرح يسدل الستار ، وينتظر الجمهور فترة من الزمن حتى يتبدل المنظر ، وهذا الانتظار من شأنه أن يخرج النظارة عن جو المسرحية الذى استغرقهم من قبل ، بحيث يحتاج الأمر إلى مجهود جديد من المؤلف والمخرج كى يندمج الجمهور مرة أخرى فى الجو الذى أخرجه منه إسدال الستار . أما على الشاشة فليست هناك ستارة تسدل ، بل إن الشحنة النفسية تربط المتفرجين بالقصة من بدايتها إلى نهايتها . وعلى الناقد السينمائى أن يتتبع الأسلوب الذى استخدمه المخرج فى معالجة هذه الشحنة ، حتى يصل بها إلى أعلى المستويات الدرامية .

ويقارن الناقد السينمائى الألمانى رودولف آرنهايم فى كتابه « الفيلم فنا » بين المسرح والسينما فيقول :

« إن الفيلم مثل المسرح يمدنا بوهم جزئى . وهو إلى حد معين يعطى انطباع الحياة الواقعية ، وهذا العنصر أقوى من الفيلم ، لأنه على النقيض من المسرح يستطيع بالفعل أن يصور الحياة الواقعية فى محيطها الواقعى : أى أنها حياة غير مزيفة ، ومن ناحية أخرى فإنه يأخذ من الطبيعة صوراً لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الإطلاق ، لكن الفيلم يفقد عمق الأبعاد الثلاثة ، وتحده أطراف الشاشة بشدة ، لذلك يجمع بين التجرد من الواقعية وتجسيد مشاهد الأحداث الحية فى الوقت نفسه »

أما العلاقة بين الفيلم وفن الرواية فتبدو أكثر تطابقا من علاقة الفيلم بالمسرحية ، فالرواية تملك من حرية السرد ما يملكه الفيلم فى إيراده للصور المتتابعة ، ولعل الفارق الأساسى بينهما أن قارئ الرواية يرى الأحداث والشخصيات مستخدما خياله فى حين يراها مشاهد الفيلم من خلال عينيه .

ويرى بعض النقاد من أمثال ليون إيديل أنه إذا كان المسرح يعد الجد الأول للسينما فإن الرواية تعد أمها . ويضرب بالروائى الأمريكى هنرى جيمس مثلا فى روايته « السفراء » التى نشرها عام ١٩٠٣ فيقول : إن أسلوب جيمس فى السرد الروائى يعتمد على المرئيات إلى حد كبير ، وقبل عصر الكاميرا يبدو أنه كان مدركا لوجود العدسات ؛ فهو يتحرك ويتنقل من اللقطة المقربة الكبيرة إلى اللقطة البعيدة حتى نرى الشخصية من أبعاد متعددة تغنيه عن السرد التقريرى .

ويتشابه الفيلم والرواية فى أن لكل منهما فكرة رئيسية ، أو شخصية رئيسية ، كما أن لكل منهما عقدة رئيسية يتحتم على القراء أو المتفرجين استيعابها حتى يمكنهم متابعة الأحداث بعد ذلك ، وهى تدور حول هذا المحور فى محاولة للوصول إلى الحل الأخير عن طريق الشخصيات المرسومة جيدا ، والتى تساعد أو — تعرقل — فى صراع عنيف مع — أو ضد — الشخصية الرئيسية بتشويق وإحكام ، هذا الصراع هو روح القصة السينمائية ، ويستمر حتى الذروة فى نهاية الفيلم . ولعل هذه المقاييس

تنطبق على المسرحية ، كما أنها تنطبق على الرواية والفيلم مما يؤكد حتمية وجود الصراع الدرامى فى كل الفنون .

أما دور الموسيقى فى الفيلم فدور وظيفى عضوى وليس دوراً تصويريا كما يحلو لنا فى مصر أن نطلق عليها اصطلاح « الموسيقى التصويرية » ، فهى قد تتعارض فى إيقاعها وإيقاع الأحداث على سبيل إحداث تأثير نفسى معين يهدف إليه المخرج ، والموسيقى السينمائية تشارك فى تجسيد روح الشعر التى أشرنا إليها فى مقدمة هذا الفصل ، وتضاعف من الشحنة النفسية التى يبثها الفيلم فى نفس المتفرج ؛ فهى لا تكرر الأحداث المرئية بإيقاعات صوتية ، بل تضيف معانى جديدة مستخدمة وسائلها الخاصة بها ، وبذلك لا يقل دورها فى قيمته عن دور التمثيل أو الحوار ، بل تمتلك الوحدة العضوية التى يجب أن تتميز بها نفسها كل عناصر العمل السينمائى : فهناك الجملة الموسيقية الرئيسية التى تدور حولها باقى الجمل الفرعية والتنويعات الجانبية مثلما تدور الأحداث الفرعية حول الحدث الرئيسى أو الشخصيات الثانوية حول الشخصية المحورية ، لهذا تشكل الموسيقى بعداً جديداً للعمل السينمائى يزيد من خصبه وثرائه ، ويضاعف من شحنته النفسية ؛ مما يساعد المتفرج على الاستغراق تماما فى العالم الخاص للفيلم .

أما علاقة الفيلم بالفن التشكيلى فيقول عنها المخرج المصرى صلاح أبو سيف فى كتابه «السينما فن » :

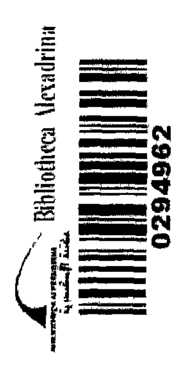
« إن التشابه بين (اللوحة) المرسومة باليد والصورة المأخوذة بالكاميرا هو الذى جعل المصورين يدركون أهمية البناء التشكيلى فى الصورة الفوتوغرافية ، من حيث التكوين والضوء والدلالات التعبيرية لذلك ، وهذا هو الذى جعل التكوين فى الصورة السينمائية عنصراً جوهرياً وضرورياً ، فإلى جانب التعبير الدرامى تطلب هذا التكوين عناصر الاتزان والتناسب بصفة مبدئية ، إلا إذا كان العكس مطلوبا من وجهة النظر الدرامية » .

ويؤكد صلاح أبوسيف أنه إذا كانت (اللوحة) التشكيلية والصورة الفوتوغرافية تتضمنان الإيحاء بالبعد الثالث فإن السينما وحدها هى التى تستطيع تجسيده بالحركة فى العمق والتدرج فى الضوء ، بل إن أغلب الوسائل التشكيلية المتاحة للكاميرا السينمائية تعتمد على خاصية التجسيد هذه ، ولم يعد البناء التشكيلى للقطاعات السينمائية مسئولية المصور مع المخرج ، بل تضاعفت أهمية تصميم المناظر فى هذا الإطار ، وأصبحت الوظائف الثلاث للمخرج والمصور ومصمم المناظر متضافرة التأثير فى إيجاد العلاقات التشكيلية المدروسة على مستوى اللقطة ، وعلى مستوى المشهد ، وبعد ذلك على مستوى الفيلم كله .

من هذا يتضح لنا أن الناقد السينمائى لا يستطيع أن يحكم على الفيلم إلا إذا كان مطلعا على دقائقه عارفا بأسراره وخفاياه ، ولسنا نعنى أن يكون الناقد خبيرا ممارسا لفنون الشعر والمسرح والرواية والموسيقى والفن

التشكيلى ، وإنما يجب أن يكون ملما إلماما كافيا بوظائف هذه الفنون التى تعد القاعدة العامة التى نهض عليها الفن السينمائى ، بعد ذلك عليه أن يلم إلماما تاما بعمل المصور والموسيقى والمؤلف والماكيير والمونتير وجميع الوظائف السينمائية الأخرى ، كى يستطيع نقد كل شىء ، ووضع يده على أوجه الخطأ وثغرات الضعف ؛ وبذلك يتمكن من مطابقة الأسلوب العام للإخراج للأحداث التى يشتمل عليها الفيلم ، ومطابقة هذه الأحداث للقصة والجو والزمن والإيقاع والحوار والأداء مع تحليل الربط بين اللقطات بحيث تكون كل لقطة متممة لما قبلها ممهدة لما بعدها ، وتحديد طرق الانتقال من مشهد إلى آخر بحيث لا تخرج عن المنهج العام الذى تم به إخراج الفيلم : بهذا يستطيع الناقد السينمائى مساعدة المتفرج فى تبيين أوجه القوة والجمال أو ثغرات الضعف والانهيار فى العمل السينمائى .

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة



الثمن ١٠٠ قرش

دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه